اردو کا افسانوی ادب

(تحقیقی اور تنقیدی مضامین)

پروفیسر صغیر افراہیم

اُردو کا افسانوی ادب

(تحقیقی اور تنقیدی مضامین)

پروفیسر صغیر افراہیم

کتاب	:	اُردو کا افسانوی ادب
ناشر/مصنف	:	پروفیسر صغیر افراہیم
پتہ	:	گلِ افراہیم، اسٹریٹ نمبر 4A، نزد سنی پی سی او، بائی پاس روڈ، دہرّہ، علی گڑھ-۲
سالِ اشاعت	:	فروری ۲۰۱۰ء
تعداد	:	چار سو
قیمت	:	Rs.300/=
کمپوزنگ	:	یگانہ کیلیگرافرس شمشاد مارکیٹ، علی گڑھ-رابطہ:9358996020
طباعت	:	مسلم ایجوکیشنل پریس بنی اسرائیلان، علی گڑھ-رابطہ:9897165496

تقسیم کار

ایجوکیشنل بُک ہاؤس

مسلم یونیورسٹی مارکیٹ، علی گڑھ-۲

Name of Book	:	**Urdu Ka Afsanvi Adab**
Author and Publisher	:	Prof Saghir Afraheim
Price	:	Rs.300/=
Distributer	:	Educational Book House Muslim University Market, Aligarh-2---Ph.No.0571-2701068 e-mail:ebh786@yahoo.com

انتساب

پروفیسر اختر ظہیر رضوی (گاما بھائی)

احسان آوارہ باندوی

اور

اشتیاق عارف

کے نام

یہ لوگ کون سی بستی میں جا ہوئے آباد

کہ جن کی یاد عبارت ہے زندگانی سے

(سراج اجملی)

ترتیب

☆☆☆

حرفِ آغاز

''اُردو کا افسانوی ادب'' ڈاکٹر صغیر افراہیم کے مضامین کا مجموعہ اور اُن کی مطبوعات میں پانچویں کتاب ہے۔ وہ اردو کے ایک مقبول ناقد ہیں جس کا اندازہ صرف اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ ان کی تمام کتابوں کے ایک سے زائد ایڈیشن شائع ہو چکے ہیں اور مختلف ادبی اور علمی موضوعات پر اُن کے تقریباً سوا سو مضامین اب تک اردو کے معتبر تنقیدی رسائل کی زینت بن چکے ہیں۔ اُن کا یہ علمی انہماک قابلِ تقلید ہے۔ ڈاکٹر صغیر افراہیم کا مطالعہ بہت وسیع ہے۔ اُن کا علم صرف اردو کے جدید ادب تک محدود نہیں ہے۔ انھوں نے بڑی توجہ کے ساتھ اردو کے کلاسیکی ادب اور جدید مغربی ادب و تنقید کا مطالعہ کیا ہے۔

صغیر افراہیم کے مضامین اپنے اسلوب اور منفرد اندازِ نقد کی وجہ سے اپنی طرف متوجہ کرتے ہیں۔ آج جبکہ اردو تنقید نئے مغربی تنقیدی رویّوں کی مقتدی بن کر رہ گئی ہے اور اکثر ناقدین جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے مبہم اور غیر واضح تصورات پر اردو تخلیقات کو پرکھنے اور تجزیہ کرنے کی کوشش میں تنقید کو اصطلاحات کی فہرست بنا دیتے ہیں، صغیر افراہیم کا صاف اور واضح اسلوب ادبی تخلیقات کی تفہیم اور اس سے لطف اندوزی کی راہیں کھولتا ہے۔

تنقید کی زبان دوسری ادبی اصناف کے مقابلے میں عام طور پر مشکل ہوتی ہے یہی وجہ ہے کہ تنقیدی کتابوں کے قاری کی تعداد محدود ہوتی ہے اور ہر شخص ان سے لطف اندوز نہیں ہو پاتا۔ تنقیدی نظریات اپنی فلسفیانہ بنیاد اور ناقد کی

مُشکل پسندی اسے اور زیادہ دشوار بنا دیتی ہے۔ کبھی تنقیدی مضامین عام قاری کے لیے تجریدی آرٹ بن جاتے ہیں جو اس کی فہم و فراست سے دور ہوتے ہیں۔ لیکن صغیر افراہیم کے مضامین سادہ اور شفاف زبان میں ہوتے ہیں۔ ان کے یہاں نہ کہیں کوئی پیچیدگی ہے اور نہ اصطلاحات کا غیر ضروری استعمال بلکہ اکثر مضامین میں ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ اپنے قاری سے گفتگو کر رہے ہیں۔ اسی لیے ان مضامین میں ایک اپنائیت کا احساس ہوتا ہے۔ شخصیتوں پر اپنے مضامین میں وہ صرف ادبی خصوصیات کا ہی تجزیہ نہیں کرتے بلکہ جن سے قربت رہی ہے ان کی سوانح، خاندانی حالات اور حُلیہ تک بیان کر دیتے ہیں۔ ایسے مضامین خاکے کا لطف بھی دیتے ہیں اور تنقید کا بھی۔

پروفیسر صغیر افراہیم کے ان مضامین میں طالب علمی کے زمانے کی بھی ایک تحریر شامل ہے۔ اپنی ابتدائی تحریریں ہر شخص کو عزیز ہوتی ہیں ان کی حیثیت بلند مدارج پر پہنچنے کی بنیاد کی ہوتی ہے۔ صغیر افراہیم کے یہاں یہ بنیاد بہت مضبوط ہے۔ وہ ایک روشن فکر ناقد ہیں اس لیے ان کے تنقیدی تجزیے وسیع ادبی اقدار پر قائم ہیں۔ انھیں ابھی ایک طویل ادبی سفر طے کرنا ہے اور مجھے امید ہے کہ وہ اس سفر میں کامیاب ہوں گے۔

شارب ردولوی

Prof. Sharib Rudaulvi
C 95, Sector E, Aliganj,
Lucknow-226 024
Mobile: 09839009226

PRELUDE

بیسویں صدی کے اواخر تک ادب کے قارئین اور اردو فکشن نگاروں کو یہ شکایت رہی کہ اردو فکشن اور فکشن پارے سے ناقدین غفلت برت رہے ہیں یا اتنی توجہ صرف نہیں کر رہے ہیں جو دیگر اصناف پر کرتے ہیں۔ بطور خاص شاعری پر، یہ تاثر صد فی صد تو درست نہیں تھا مگر بڑی حد تک سچ بھی تھا۔ اہم ناقدین کی ترجیحات میں اس صنف کی پوزیشن اول نہ تھی۔ کوئی ایسا قابلِ ذکر محتسب یا تنقید نگار نہ تھا جس کی ساری تنقیدی اور تجزیاتی قوت محض فکشن کے لیے وقف رہی ہو حالانکہ اردو کے سارے اہم فکشن نگار ہادی رسوا، پریم چند سے لے کر منٹو، بیدی، قرۃ العین حیدر تک اور ان کے بعد عبداللہ حسین، انتظار حسین، ضمیر الدین احمد، جمیلہ ہاشمی، سریندر پرکاش، غیاث احمد گدی جوگیندر پال تک اپنی فنی عظمتوں کا گراف بلندی تک پہنچا چکے تھے۔ اس کی وجہ صنف شاعری کے اکابرین کی بے طرح مقبولیت اور ان کا شخصی دبدبہ تھا۔ میر و غالب سے اقبال تک اور پھر جوش، فراق و فیض سے اختر الایمان تک لائٹ ہاؤس کا وہ سلسلہ تھا جس کے درمیان اور اطراف میں موجود بڑے فکشن پارے بھی دھند میں کھو کر شناخت اور Rescue کے منتظر رہے۔ صنف افسانہ ماند اس لیے بھی رہی کہ دوران جہد آزادی اردو شاعری نے جوش و جذبہ کو مختلف فورم سے ابھارنے میں اہم رول ادا کیا جس سے اس کی پذیرائی میں زبردست اضافہ ہوا اور یہ بھی ہوا کہ ۱۹۳۶ء کے بعد سے ہی ترقی پسند تحریک نے اردو شعر و ادب کو ایک اور رنگ دینا شروع کر دیا۔ اس تحریک میں بھی منشی پریم چند کی

علامتی موجودگی کے علاوہ کوئی تخلیقی نثر کا بڑا نام نہ تھا۔ ہر چند کہ ۱۹۳۲ء میں ''انگارے'' شائع ہو چکا تھا جس میں سجاد ظہیر کے پانچ افسانے شامل تھے، بعد کو ناول ''لندن کی ایک رات'' بھی منظرِ عام پر آیا۔ ڈاکٹر رشید جہاں، احمد علی اور محمود الظفر کے افسانے بھی ''انگارے'' میں شامل تھے مگر قدامت پرست ذہنیت کے ایک بڑے طبقے اور حکومت نے ''انگارے'' کے مشمولات کو قابلِ تعذیر قرار دیا۔ چنانچہ ان کے تئیں عوامی ہمدردی متزلزل ہوئی۔ ''انگارے'' کے چار نام بھی اس پایہ کو نہ پہنچ سکے مگر تقسیم کے بعد منٹو، بیدی، کرشن، عصمت اس مقام پر ضرور فائز ہوئے۔ جبکہ شاعروں میں جوش، فراق، مجاز، سردار، کیفی، مخدوم، فیض، نیاز حیدر، ساحر، وامق، غلام ربانی تاباں، جذبی، مجروح، جاں نثار اپنی مقبولیت اور تاثر پذیری میں خاصے آگے رہے تھے۔ شاعروں کی دوسری صف بھی کچھ کم فعال نہ تھی، جبکہ فکشن کے چار سرکردہ ناموں کے علاوہ اس میدان میں ایک ہی نام کا اضافہ ہوا جو یقیناً قرۃ العین حیدر کا تھا۔ سارے متذکرہ بالا شعراء غزل کے علاوہ انقلابی اور وطنی شاعری کے ذریعہ جہد آزادی کو تیز و تند کرنے میں لگے رہے۔ آزادی کے بعد بھی جو تنقید وجود میں آئی اسے شعر و ادب پر سنجیدگی سے غور و فکر کا موقع نہ ملا اور اس کی نظر میں بیشتر شعراء کرام اور ان کی شاعری جن کا عوامی مقبولیت کی بنا پر سماجی تشخص بھی قائم ہو چکا تھا وہی آئے۔ صنف شعر پر ہی تنقید کی بہترین صلاحیتیں صرف ہوتی رہیں اور جو بھولے بھٹکے فکشن کی طرف آئی تو وہ چند بڑے ناموں تک محدود تھی۔ مجموعی مطالعہ اور محاسبہ نہ کے برابر تھا۔ جنگِ آزادی کے اختتام اور بٹوارے کے اثرات جب دھیرے دھیرے زائل ہوئے اور سول سوسائٹی معمول پر آئی تو یونیورسٹیوں میں موجودہ شعبہ ہائے اردو وسیع کئے گئے، نئے نئے سیکشن قائم ہوئے، نوجوان اسکالرس اور محققین کی تعداد بڑھنے لگی، سنجیدہ ادبی رسالوں کی مانگ اور اشاعت تیز ہوئی تو انھیں محققین، اسکالر اور ایڈیٹروں میں اہم ناقدین کی ایک کھیپ آئی، جس نے اردو ادب کی تمام اصناف کی طرف رجوع کیا اور فکشن کو شعر کے

متوازی حیثیت حاصل ہوئی۔افسانے نے بطورخاص رومان اور ترقی پسند روایتوں اور اقدار سے انحراف کیا۔ نیا اسلوب، نئی ہیئت، نیا لہجہ قائم کیا۔ قدیم و جدید رجحانات پر بڑے بڑے سمینار، مباحث اور ادبی معرکے ہوئے۔ ہندوستان میں ماہنامہ 'شاعر'، 'کتاب' اور 'شب خون' نے بڑا اہم کردارادا کیا۔ پاکستان میں 'نقوش'، فنون'، 'اوراق'، 'ادبِ لطیف' نے بھی یہی کردار نبھایا۔'شب خون' نے تازہ کار نوجوان نسل کے شاعروں کے کلام کا انتخاب نئے نام کے عنوان سے شائع کیا اور ایڈیٹر شمس الرحمٰن فاروقی نے افسانے کی حمایت میں ایک تاریخ ساز ڈسکورس رقم کیا۔جس میں فنِ افسانہ کی نئی جہات پر سیر حاصل بحث کی اور رسالوں نے افسانہ اورافسانہ نگاروں پر خاص نمبر نکالے مثلاً 'شاعر' کا ''کرشن چند'' اور ''افسانہ نمبر''۔ 'نقوش'، 'ادبِ لطیف'، 'فنون'، 'آہنگ' نے بھی اس نہج پر کام کیا۔ڈاکٹر محمد حسن اور قمر رئیس نے بطور خاص فکشن پر دھیان دیا۔'عصری ادب' کا ''تیسری آواز نمبر'' ایک یادگار شمارہ تھا۔اسی درمیان ہمارے انتقادی ادب نے ایک اور دھماکہ کردیا جس سے فکشن نگار بری طرح سہم گئے۔کہا گیا کہ تخلیق کار اپنا ناقد خود لے کر آتا ہے۔ جملہ مبہم تو تھا مگر معنی خیز بھی تھا، جس کی تشریح وتعبیر الگ الگ فکشن نگاروں نے الگ الگ ڈھنگ سے کی۔ کچھ تو چکرائے کہ بھائی اپنا ناقد کہاں سے لایا جائے اس لاچاری کی بنا پر جینوئن مگر کم وسائل فکشن نگار صبر کر کے بیٹھ گئے، مگر بعض دراندازایسے بھی تھے جنھوں نے اپنی رسم وراہ اور وسائل کا استعمال کیا اور وہ سرخ رُو بھی ہوئے۔ اس کے پیشِ نظر ہماری تنقید پر یہ الزام عائد ہوا کہ تنقیدیں اثر و رسوخ، ذاتی مراسم اورتوصیف باہمی وغیرہ کی بنیادوں پر لکھی جارہی ہیں یہ بھی دیکھا جا رہا ہے کہ ان دنوں دوسرے درجے کے ایک افسانہ نگار ایک مقبول ادبی رسالے نے رام لعل کے پرخچے اڑانے والا مشہور ناقد، تیسرے درجے کے افسانہ نگاروں اور شاعروں پر بڑی دریادلی سے قصائدی تنقید لکھ رہا ہے۔قصائدی اور وسائلی تنقید نے اس کے معیارات پر ڈھیر سارے سوالات کھڑے کردیئے ہیں۔ادب اور غیر

ادب کی تمیز بھی مٹنے لگی ہے۔

صورت حال کی اس سنگینی میں ہمیں امید کے نئے چراغ بھی روشن نظر آرہے ہیں۔ شعبہ ہائے ادب کے محققین اور اسکالرس کے درمیان سے شفاف اور غیر جانب دار اذہان کے ناقدین کی ایک ایسی نفری ابھر کر سامنے آرہی ہے جس سے ہم اچھی توقعات وابستہ کرنے میں حق بجانب ہوں گے۔ اسی صف میں ایک بے حد فعال نام زیر مطالعہ تصنیف کے مصنف ڈاکٹر صغیر افراہیم کا ابھر کر سامنے آیا ہے۔ موصوف داستان، ناول اور افسانے کے مطالعے سے خاص دلچسپی رکھتے ہیں۔ اس حوالے سے بھی کہ وہ برِ صغیر کی فکشن ویزارڈ، قرۃ العین حیدر کے براہِ راست طالب علم رہے ہیں وہ اس طرح کے جب صغیر اپنا تخلیقی مقالہ ''اردو افسانہ ترقی پسند تحریک سے قبل،، لکھ رہے تھے تو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے شعبہ اردو نے عینی آپا کو بحیثیت وزیٹنگ پروفیسر مدعو کیا تھا۔ شاید اسی شرفِ تلمذ کا فیض ہے کہ وہ اتنی کم عمری میں پختگی کے ساتھ تنقیدیں لکھ رہے ہیں۔ ہم نے جوان سے اچھی توقعات وابستہ کی ہیں اس کی خاص وجہ یہ بھی ہے۔

قرۃ العین حیدر جن خوبیوں سے متصف تھیں ڈاکٹر صغیر کو بھی وہ منتقل ہوئی ہوں گی، مثلاً ادبی بصیرت، بے خوفی، صاف گوئی، مصلحت پسندی سے اجتناب، ادب اور غیر ادب میں تمیز کی قوت، یہ تمام اوصاف تخلیق کار کو بڑا بنائیں یا نہ بنائیں مگر ایک محتسب کے پُر عظمت ہونے کے لیے لازمی ہیں۔ زیر مطالعہ کتاب میں ان اوصاف کی جھلکیاں ہمیں جا بجا دکھائی پڑتی ہیں۔ یہ ان تنقیدی و تحقیقی مضامین کا مجموعہ ہے جو وقفے وقفے سے لکھے گئے اور سنجیدہ ادبی رسالوں میں شائع ہوئے۔ لہٰذا مشمولہ کی ترتیب وتہذیب میں موضوعاتی تسلسل نہیں ہے یہ ضروری بھی نہیں کہ ہو۔ اتنا ضرور ہے کہ سارے مضامین کا محور افسانوی ادب ہے، جس سے کتاب کی موضوعی وحدت کا بخوبی پتہ چلتا ہے۔ اس کتاب میں شامل مضامین تین حصوں پر مشتمل ہیں، مثلاً وہ مضامین جو مصنفین کے حوالے سے اس کے مختلف فنی ابعاد کا

احاطہ کرتے ہیں، مثلاً سجاد ظہیر، منٹو، قاضی عبدالستار، عبدالصمد، ترنم ریاض وغیرہ۔ ناول یا افسانوں کے تعلق سے عمومی موضوعات جیسے بیان اور بیانیہ کی آمیزش۔ ۱۹۷۰ء کے بعد اردو افسانہ، چند ہم عصر اردو ناول تقسیم در تقسیم کے حوالے سے، ہم عصر افسانے کی تنقید، افسانہ نگار کے کسی ایک افسانے یا ناول کی تعبیر اور تجزیہ مثال کے طور پر ''کفن''، ''شکست''، ''روشنی کی رفتار''، ''خوشیوں کا باغ''، ''گنبد کے کبوتر''، ''راستہ بند ہے''، ''چابیاں''، ''ایسی بلندی ایسی پستی''۔ یہ تینوں حصے تقسیم سے پہلے اور بعد کے اردو ناول اور افسانے کا ٹریلنگ (تعارفی) منظر نامہ ضرور پیش کرتے ہیں۔

اس حصے کا پہلا مضمون سجاد ظہیر کی افسانہ نگاری پر ہے۔ ڈاکٹر صغیر نے اسے اپنی پیش کش کی ترتیب میں یوں ہی اوّل نہیں رکھا، اس کی ایک خاص وجہ ہے، وہ یہ کہ فکری اور فنی دونوں نقطہ ہائے نظر سے ان کے افسانے تاریخی اہمیت کے حامل ہیں۔ منشی پریم چند کی حقیقت نگاری نے، جو بہر حال مغربی ناول اور افسانوں کے زیر اثر وجود میں آئی تھی، سجاد ظہیر کے افسانوں سے ایک نئی جست لی۔ حقیقت فکر سے آمیز ہوکر ایسے افسانوں میں متبدل ہوئی جس میں بشری المیوں کی نئی تعبیر پوشیدہ تھی۔ زمانۂ قدیم کے پدری سماج کی بالا دستی، شہنشاہیت، جاگیر دارانہ جبر اور کلونیل استعماریت کے خلاف دبے دبے اشارے موجود تھے۔ محاکمہ کرتے ہوئے مصنف نے ان دبے اشاروں کو ہلکے ہلکے کریدنے کا عمل کیا ہے۔ اکیسویں صدی کی پہلی دہائی میں ان افسانوں کا محاکمہ پیش کیا جارہا ہے، لہٰذا ان کے پیش نظر تب سے ہندوستانی افسانوں کی اسی سالہ تاریخ اور تجربے رہے ہیں، جن میں سجاد ظہیر کی تحریریں بھی یقیناً شامل رہی ہوں گی۔ جب فن کار کی چھوڑی ہوئی پوری کائنات محتسب کے سامنے ہوتو کسی ایک یا سارے فن پاروں کا مختلف زاویے سے مطالعہ کر سکتا ہے۔ ایسے مطالعے بڑے تمثیلی اور مؤثر ہوتے ہیں۔ وہ اس لیے کہ فنکار کے سارے ابعاد کو زیر بحث لایا جا سکتا ہے اور فن پاروں کی مکمل تفہیم کی کارگر صورت بھی

نکل آتی ہے۔ مثلاً اس کتاب میں مصنف نے سجاد ظہیر کے ان افسانوں سے بحث کی ہے جو ''انگارے'' (۱۹۳۲ء) میں شائع ہوئے۔ ان کے علاوہ ان کے تجزیاتی وژن کی تشکیل میں ناول ''لندن کی ایک رات'' اور مشہور زمانہ تصنیف ''روشنائی'' کے مطالعے بھی ضرور شامل رہے ہوں گے۔ منشی پریم چند کے فکشن پر آج جتنا تنقیدی، تجزیاتی اور تعبیری لٹریچر ہے، ان کے پورے ادبی تشخص پر رائے قائم کرنے کے لیے وافر مواد فراہم کرتا ہے۔ ''انگارے'' کے افسانوں پر ڈسکورس قائم کرتے وقت اردو افسانے کا ارتقائی سفر بھی مصنف کے پیش نظر تھا۔ اساطیر اور داستانوں سے منشی پریم چند کے ''کفن'' تک اردو افسانے کا پہلا ٹرننگ پوائنٹ منشی پریم چند ہیں۔ متھ اور رومان سے گریز کرتے ہوئے انھوں نے حقیقت نگاری کی طرف رخ کیا اور گاؤں کو فوقیت دی۔ منشی پریم چند کا یہ فنی اور فکری اتحاد افسانہ کفن میں منتہا کو پہنچ گیا تھا۔ یہ فکر و اسلوب کی نئی طرح کا انقلاب آگیں نمونہ تھا۔ ''انگارے'' کے افسانوں خصوصاً سجاد ظہیر کے افسانوں سے نظریاتی افسانے کی شروعات ہوئی، جسے سماجی حقیقت نگاری سے بھی موسوم کرتے ہیں۔ اس حقیقت نگاری سے مراد وہ افسانے ہیں جو مارکسی مطمحِ نظر کے زیر اثر لکھے گئے۔ جن میں طبقاتی کشمکش کو کرداروں اور بیانیہ کے ذریعے بڑی فنکاری کے ساتھ اجاگر کیا گیا۔ ڈاکٹر صغیر نے ان افسانوں کا بالتفصیل جائزہ لیا ہے جن میں افسانوں کی تکنیک ،اسلوب ،فکری رموز و تحرک اور سماجی سروکار کے اطلاقات کی نشاندہی کی ہے اور ان افسانوں کی معنوی حیثیت سے بھی بحث کی ہے۔ افسانوں کے مقاصد میں سماجی بنیادوں میں تبدیلیوں کے ساتھ ایک نئی دنیا کا قیام بھی تھا۔ ہر چند کہ یہ ہمارے یہاں ایک ماورائی تصور یا دیوانے کا خواب تھا، مگر ایسی دنیا ہمارے تجربوں میں آباد ہو چکی تھی جہاں محبوس طبقہ کھلی فضا میں داخل ہو کر زندگی بخش سانسیں لے رہا تھا۔ سجاد ظہیر اس آفاقی تجربے کو سمجھتے ہوئے سارے عالم میں اس کے اطلاق کے متمنی تھے اور اس کی شروعات وہ اپنے گھر اپنے ملک سے کرنا چاہتے تھے۔ '' Charity

begins at home'' کے مصداق۔ مگر نیکی کی باتیں پہلے انسانی ذہن اور نفسیات میں پیوست کرنی پڑتی ہیں تب کہیں وہ زمین پر اتر کر اپنے کرشمے دکھاتی ہیں۔ لوگوں کے دل و دماغ بدلتی ہیں۔ سجاد ظہیر نے اس کے لیے جو آلہ استعمال کیا وہ فائن آرٹس سے مستعار تھا یعنی لٹریچر، جس کی ترسیل کے مؤثر ذرائع تھے، ڈرامہ، شاعری اور فکشن۔ یہ تینوں ہی آزمودہ آلہ کار تھے۔ مغرب کے فکری انقلاب، افریقی ایشیائی جہد آزادی، بالخصوص ہندوستانی آزادی کے محرکات کے سامان، ان ہی اصناف سخن نے بہم پہنچائے۔ تو سب سے پہلے فکری انقلاب لانے کے لیے سجاد ظہیر نے فکشن کا سہارا لیا۔ ''انگارے'' کے ''وہ افسانے'' اور ناول ''لندن کی ایک رات'' اسی حوالے سے تا لمحہ موجود، زندہ اور فعال ہیں۔ ان کے مظاہر ہندوستان کی اشتراکی سیاسی پارٹیاں ان کی بنتی بگڑتی حکومتیں اور منچ پر اپٹا (IPTA)، کے ذریعے کھیلے جانے والے ڈرامے ہیں۔ ڈرامے کی بنیاد بھی ایک طرح سے کہانیاں یا افسانے ہیں۔ ڈاکٹر صغیر نے ان افسانوں کے محاسبہ میں اطلاقی طریقۂ اختیار کیا ہے۔ بعض بعض جگہوں پر فرائڈین اپروچ بھی دکھائی پڑتی ہے۔ نظریہ کا اطلاق جب معاشرے کی جمیعت اور افراد پر ہوتا ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ انسان پر ہوتا ہے۔ انسان سے ہی معاشرہ ہے جو انسانی نفسیات، تہذیب و آداب، عقائد و قوائد اور تضاد و تصادم کا مجموعہ ہے۔ افسانے کا کردار اگر انسان ہے تو لازماً اس کی نفسیات بھی ہے اور اس کا مطالعہ بھی۔ اگر مطالعہ نظری ہے تو بھی انسانی نفسیات کے تحلیل تجزیے کو ضرور متاثر کریں گے۔ سو ڈاکٹر صغیر بھی اس طرف راغب ہوئے۔ سب سے پہلا افسانہ ''نیند نہیں آتی'' کو اپنے مطالعے میں داخل کرتے ہیں۔ پہلے افسانے کے ڈرامائی عناصر پر نظر کرتے ہیں۔ ملاحظہ کیجئے: ''ذہن میں گھڑ گھڑ ٹخ ٹخ چٹ چٹ کی آواز دستک دیتی ہے۔ بند دریچے کھلنے شروع ہوتے ہیں، پہلی تصویر میں اکبر بھائی اور ان کے دوست ابھرتے ہیں، تو تو میں میں کی تکرار۔ (مکالمہ پھر مکالمہ) خدا سب کچھ کرے غریب نہ کرے۔'' مصنف نے

افسانے پر رائے دیتے ہوئے درست فرمایا ہے کہ سجاد ظہیر نے رائج فنی روایت سے انحراف کرتے ہوئے امیجری اور ڈرامیٹکس کے استعمال کا ایک نیا فنی اور تخلیقی تجربہ کیا ہے۔ جیسا کہ ہم جانتے ہیں کہ سجاد ظہیر برائے تعلیم کئی سال مغرب میں مقیم رہے۔ تیس کی دہائی میں برطانیہ نسبتاً ترقی یافتہ ملک تھا۔ ساری ایجاد شدہ تکنالوجی ان کے مشاہدے اور تجربے میں تھی۔ واکی ٹاکی فلم بھی پردے پر (جسے آج ہم پردۂ سیمیں کہتے ہیں) جلوہ گر ہو چکی تھی۔ ایک باشعور اور باخبر طالب علم ہونے کی وجہ سے ان کی نگاہ سماجی، سیاسی، سائنسی ایجادات و ترقی پر ضرور تھی اور فلم اُس دور کی تازہ ترین ایجاد تھی جو ساقط (still) سے چلنے والی (موشن) اور چلنے والی سے بولنے والی ہو چکی تھی۔ یقیناً انھوں نے اس تکنیک کا راست یا بالواسطہ مطالعہ کیا ہوگا۔ لہٰذا ''نیند نہیں آتی'' میں اس تکنیک کا استعمال کر ایک نئے تجربے کو راہ دی۔ فلم اسکرپٹ میں کہانی منظر بہ منظر آگے بڑھتی ہے۔ ہر منظر میں کچھ مکالمے کچھ حرکت (ایکشن) ہوتی ہے۔ مکالمے سے پہلے Paranthene میں اس کی تفصیل ہوتی ہے۔ پھر کردار یا تو موجود ہے یا فریم میں داخل ہو کر مکالمہ کرتے ہیں۔ لہٰذا درج بالا حصے میں منظر اور فضا کی تفصیل ہوتی ہے۔ پھر مکالمہ'' خدا سب کچھ کرے غریب نہ کرے'' جیسا کہ لکھا گیا ہے ذہن میں پہلی تصویر ابھرتی ہے ۔.......... مطلب یہ پہلا سین ہے اب لفظ ذہن لا کر ہمارے جائزہ نگار اس تکنیک کو جیمس جوائز کی تکنیک شعور کی رو سے جوڑنے کی کوشش کرتے ہیں۔ بطور خاص ''لندن کی ایک رات'' کی تکنیک کو جو فلموں کی فلیش بیک کی تکنیک کا استعمال کرتے ہوئے ماضی کی یادیں یا جو کچھ گزر گیا، اگر حافظہ اچھا ہے تو، بوقت ضرورت ان کی بازیافت کرتے ہیں۔ وہ بازیافت فلم کے پردوں پر فلیش بیک کی تکنیک میں دکھائی جاتی ہے۔ تو سجاد ظہیر کی تکنیک کی ندرت یہی ہے کہ انھوں نے افسانے کے روایتی ذہن کو ایک جھٹکا لگایا ہے اور تحریر میں جدید برقی و بصری طریقۂ کار کا استعمال کیا۔ یہ انحراف مستعار تھا اختراعی نہیں بہرحال اس دور میں سجاد ظہیر نے دو سطحوں پر

انحرافی اقدام کیے۔ ایک تو تکنیک میں دوسرے فکری، سماجی نظام کو افسانے کی تشکیل کے لیے بنیادی عنصر قرار دیا۔ یہ فکری نظام مارکس کی دین ہے، جس میں سماج میں طبقاتی کشمکش کی موجودگی اور برتر طبقے کے ہاتھوں کمزور طبقے کا استحصال (Exploitaion) یعنی انسانی سماج کا فی زمانہ یہ سب سے بڑا تضاد تھا، جس کا خاتمہ سماجی انقلاب سے ہی ہو سکتا تھا۔ ترقی پسند شاعری ڈرامہ افسانہ اسی نشانے پر مرتکز تھے، جس نے اردو کے تخلیقی اذہان کو اور افسانے کو ایک عرصہ تک مقید رکھا۔

جکڑ اتنی سخت اور تکلیف دہ ہوتی گئی کہ سجاد ظہیر کے اس انحراف سے روگردانی کا نعرہ بلند ہوا اور اردو افسانہ ترقی پسند سے جدید عہد میں داخل ہو گیا۔ اس دور کے فنی اور فکری رجحان کو نئی اصطلاح میں جدیدیت کہا گیا۔ پھر لوٹا جائے اس مکالمے کی طرف ''خدا سب کچھ کرے غریب نہ کرے'' جس دور میں یہ مکالمہ لکھا گیا اس دور میں ہندوستان غلام تھا، جاگیردار اور انگریزی حکومت استحصالی طبقے کے ستون تھے۔ محکوم و مظلوم طبقے پر دوطرفہ مار تھی۔ لہٰذا کشمکش بھی شدید تھی، بلکہ شدت کی انتہا پر پہنچنے والی تھی۔ اس جملے کی معنویت کو وسیع تناظر میں دیکھیں تو ہمیں معلوم ہوگا کہ غریب طبقہ یا استحصال شدہ طبقہ اس قدر کچلا جا چکا تھا کہ اس حال میں رہنے کا روادار نہیں تھا۔ بے چارگی میں ادا کیا گیا یہ جملہ ذہن میں ابھرنے والے انقلاب کا اشاریہ ہے۔ دوسری گہری بات یہ سامنے آتی ہے کہ افسانہ نگار کی ہمدردی بھی انھیں کے ساتھ ہے، مطلب وہ ان کا حمایتی یا طرف دار ہے اور ان کی موافقت میں ہی لکھ رہا ہے۔ وہ غیر جانب دار نہیں ہے، وہ کمیٹیڈ ہے، اپنے نظریے سے ہر چند کہ اس کا کلاس کریکٹر بالکل مختلف ہے، بلکہ مارکس کی اصطلاح میں برژوا ہے۔ پورا افسانہ ہندوستانی عوام کی مفلسی اور جہنم زار فضا کی عکاسی ہے۔ افسانہ نگار اپنے تیکھے اسلوب اور ٹوٹی ٹوٹی ادائیگی سے قارئین کو اس اندوہناکی کا احساس کرا دیتا ہے۔ ڈاکٹر صغیر اپنے اس قول میں بجا اور درست ہیں کہ افسانے میں ''خدا'' کو پلاٹ کی

ترتیب ہے، نہ ہی کردار کی کوئی خاص اہمیت، بلکہ مختلف واقعات کو مناظر (کولاژ) کی شکل میں صفحۂ قرطاس پر منتقل کر دیا گیا ہے۔'' اگر لفظ کولاژ پر غور کریں تو ہم پر یہ افشاں ہوگا کہ اس کے استعمال نے نفی کو اثبات کر دیا ہے اور بڑی باریک فکری سے اس لفظ کا استعمال کیا ہے۔ کولاژ مصوری کی ایک قسم ہے جس میں بالکل غیر متعلق، بے ربط پیکر کشی سے کینوس کو سجایا جاتا ہے۔ جب آپ ان کو ایک کینوس کی وحدت میں وژیجولائز کریں گے تو اس میں تخلیقی شان، لطف اور انبساط محسوس کریں گے۔ لفظ کا معنی خیز استعمال یعنی مجموعی بے ترتیبی میں حسنِ ترتیب کھلکھلاتا نظر آئے گا۔ ڈاکٹر صغیر کے ایسے تخلیقی ریمارکس قارئین کو محو و مبتلا رہنے پر مجبور کرتے ہیں۔

دوسرا افسانہ ''جنت کی بشارت'' ہے۔ یہ افسانہ بھی تضادات (Social Contraduction) کا بیان ہے۔ ایک طبقے کے دو فرقوں میں نظریاتی اختلاف کی بنیاد پر دونوں ایک دوسرے کو جہنمی سمجھتے ہیں۔ مولوی محمد داؤد کے درونِ زاد ایک تضاد ہے، ایک طرف تو بچہ پیدا کرنے میں نہایت ہی غیر محتاط ہیں مگر جب بیوی اس فعل پر آمادہ کرتی ہے تو ان کا زہد و تقویٰ عود آتا ہے اور ان کے نزدیک یہ فعل گناہ ٹھہرتا ہے۔ قارئین اس افسانے کو پڑھ کر مقالہ نگار کی رائے سے اتفاق کریں گے کہ '' مصنف کے طنزیہ رویے سے افسانے کو نقصان پہنچا ہے۔ اس امر پر بغیر طنز کیے ہوئے بھی پلاٹ میں انسانی فطرت کے بعض گوشوں کو پیش کرنے کی گنجائش تھی۔ کیونکہ فکشن میں براہِ راست کے بجائے بالواسطہ بات زیادہ تخلیقی تصور کی جاتی ہے۔'' ہاں یہ سچ ہے افسانہ لکھنا آرٹ ہے پوسٹر لکھنا نہیں۔ آرٹ دھند تلے چراغ روشن کرتی ہے جو دِکھے بھی اور نہیں بھی۔ بیان میں ابہام حسنِ معنی کو درخشاں کرتے ہیں، مگر سجاد ظہیر کے نزدیک تخلیق یا آرٹ سے زیادہ اہم پیغام ہے جو عوام الناس تک بآسانی پہنچانا چاہتے ہیں۔ ڈاکٹر صغیر کے مطابق یہ غیر سائنسی ذہن پر براہِ راست ضرب لگانے کے بجائے زہر سے بجھی ہوئی زبان میں جنت کی بشارت کا اعلانیہ ہے۔ تو جس عہد میں یہ افسانہ لکھا گیا اس دور میں علم و آگہی، سائنس و

ٹکنالوجی کو اہمیت حاصل نہ تھی۔ اس تناظر میں غیر سائنسی اذہان تک بات پہنچانے اور متاثر کرنے کی صورت یہی سپاٹ اور براہِ راست بیانیہ تھا۔ یہ مقالہ افسانوں کے حوالے سے سجاد ظہیر کے فکری رویے اور فن پر مقصدیت کے حاوی ہونے کا پتہ دیتا ہے۔ افسانہ ''گرمیوں کی ایک رات'' کا تجزیہ بھی بڑے معروضی انداز میں کیا گیا ہے۔ افسانے میں کہیں بھی کسی مخصوص طبقے کا ذکر نہیں ہے، مگر تجزیہ کار نے، اسٹوری لائن پر جو واقعات رونما ہوتے ہیں اور کردار ابھرتے ہیں، ان کی روشنی میں رہنما کردار کو متوسط طبقے کا نمائندہ قرار دیا ہے۔ ان کرداروں کی نفسیات کا جائزہ وہ اطلاقی تنقید کے اصولوں پر لیتے ہیں۔ اس طریقۂ انتقاد کو اپلائڈ کرٹسزم بھی کہتے ہیں متوسط طبقے کی نفسیات یہی ہے۔ یہ موقع پرست طبقہ ہے انگریزی میں اسے (Vascilating) کلاس بھی کہا جاتا ہے۔ افسانے نے بڑی سادگی سے اس تیز ابی حقیقت کو ظاہر کیا ہے جسے ڈاکٹر صغیر نے بڑی باریکی سے سمجھانے اور وضاحت کرنے کی کوشش کی ہے۔

''ڈاری'' ایک نفسیاتی افسانہ ہے جس میں احتجاج کی لے تو ہے مگر عورت کی انا اور حمیت کا جاگا تصور، اس روایتی ساخت کے افسانے کو انفرادیت بخشتا ہے۔ مقالہ نگار نے اس افسانے میں فرائڈ کے نظریے کی نشاندہی کی ہے جیسا کہ راقم الحروف نے پہلے ہی کہا ہے کہ وہ تحلیل نفسی کے طریقۂ کار کو بھی اپناتے ہیں۔ ''افسانوی ادب کی تاریخ پر غور کیا جائے تو یہی وہ زمانہ ہے جب فرائڈ کے نقطۂ نظر کے تحت اردو میں نفسیاتی افسانے لکھنے کا رواج عام ہوا'' حالانکہ سجاد ظہیر کے ہاں نفسیاتی طرز طریق حاوی رجحان نہیں ہے، مگر کیونکہ آدم زاد ہے تو کبھی بری اس کی نفسیات ضرور ہوں گی مگر اس کی حیثیت ثانوی ہوگی۔ جس قدر بہترین نفسیاتی افسانے منٹو کے ہاں ملتے ہیں شاید کسی دوسرے کے ہاں نہ ملیں۔ اس طرز نگارش کا ایک اور بہت مشہور نام ہے، شمس مظفر پوری کا۔ جن کو ہم آج کل بھولے بیٹھے ہیں۔ چند افسانے محمد محسن کے بھی ہیں جن کو انھوں نے سائیکالوجیکل جنسی بنیاد بنا کر

لکھا تھا، جس میں افسانہ ''مسکراہٹ'' نے ریکارڈ توڑ شہرت حاصل کی تھی۔ افسانہ ''دُلاری'' جہاں نفسیاتی طرزِ عمل کی پیش کش ہے وہیں افسانے میں نسوانی احتجاج کی ایک دھمک بھی سنائی پڑتی ہے۔

''پھر یہ ہنگامہ'' ڈاکٹر صغیر اس کا تجزیہ کرتے ہوئے رقمطراز ہیں ''افسانے کا آغاز مذہب، عقل اور ایمان کی تعریف سے ہوتا ہے۔ جس میں یہ بیان کیا جاتا ہے کہ مذہب، عقل اور ایمان ایک اندرونی کیفیت ہے۔'' دراصل یہ بھی ایک مارکسی نقطۂ نگاہ ہے۔ مارکس نے مذہب کو دماغ کا افیون کہا ہے اور یہ بھی کہا ہے کہ یہ بالکل داخلی عمل ہے۔ صغیر افراہیم نے اس افسانے کا مطالعہ بڑے اہتمام اور تفصیل سے کیا ہے اس کے جتنے ممکن پہلو ہو سکتے تھے انھیں بہ استدلال زیرِ بحث لائے ہیں، مثلاً اسلوب، تکنیک، فلسفیانہ معنی خیزی، مذہبی عقائد ان تمام تناظر میں اس افسانے کو رکھ کر دیکھا اور پرکھا گیا ہے۔ صرف اتنا ہی نہیں بلکہ انھوں نے عنوان پر بحث اٹھاتے ہوئے افسانے کے متن سے معنیاتی ربط اور آزاد تلازمہ کا رشتہ جوڑا ہے، غالب اور خواجہ میر درد کے اشعار کے حوالے سے گرہ کشائی کرنے کی کوشش کی ہے اور اس کوشش میں سجاد ظہیر کے افسانے میں جو درپردہ سوال ہے اس کے جواب کی نشاندہی اقبال کی نظم ''لینن خدا کے حضور میں'' سے کی ہے۔ سجاد ظہیر اس تجزیے کی روشنی میں گہرے سوشل فلسفی کی صورت میں نظر آتے ہیں جو وجودِ انسانی اور خدا کے ثلاثہ کو صداقت کی میزان پر چڑھا کر ایک قابلِ قبول نتیجہ اخذ کرنا چاہتے ہیں تاکہ معاشرہ بطورِ خاص مسلم معاشرے میں مذہب کے غلبے اور سائنسی افکار کے درمیان جو تضاد ہے اس کا امتزاجی حل نکل سکے۔ اس مضمون کے آخر میں ڈاکٹر صغیر افراہیم نے سجاد ظہیر کے شعور کی رو کی تکنیک کو اردو فکشن میں متعارف کرانے میں پہل کار کا درجہ دیا ہے اور جمیل جالبی کی اس رائے کو رد کیا ہے کہ حسن عسکری نے ''حرام جادی'' اور ''چائے کی پیالی'' لکھ کر شعور کی رو کو نہ صرف اردو میں متعارف کرایا ہے۔ بلکہ نہایت خوبی کے ساتھ نبھا کر اردو فکشن کے لیے ایک راستہ کھولا

ہے۔ ساتھ ہی ساتھ انھوں نے اس تکنیک کے کمزور استعمال کی بات بھی اٹھائی ہے۔ سجاد ظہیر کے افسانوں کا یہ محاکمہ اس اعتبار سے اہم ہے کہ اردو کے فکشن نویس یہ سمجھ سکیں کہ ادب کے مجتہدین کو کس قدر بے خوفی، بے باکی کی ضرورت ہے، اور یہ جرأت اور ہمت ہونی چاہیے کہ روایتی فکری جکڑن اور طرزِ اظہار کی سکڑن کو رد کرکے ادب کی نئی قدروں اور فلسفوں کو قائم کرے اور بوقتِ ضرورت اس کا دفاع بھی کرے۔ اس طرح سجاد ظہیر نے معروضی انداز میں اپنی تخالیق کے ذریعے ادب کے سماجی منصب کا تعین کیا۔ ڈاکٹر افراہیم نے اس نکتہ کو خوب سمجھا ہے۔ بین السطور میں پنہاں جدلیات (Dialectics) کی تفہیم کو ادب کے طالب علموں کے لیے سہل بنایا ہے۔

''کرداروں کی خود احتسابی کا خارجی تناظر: تقسیم وطن اور منٹو کے افسانے'' کبھی کبھی یہ خیال گزرتا ہے کہ اگر تقسیم کا المیہ واقع نہ ہوتا تو منٹو کے بڑے افسانہ نگار بننے میں ضرور ایک کسر رہ جاتی جیسے چاول کے پکنے میں ایک کنی کی کسر رہ جاتی ہے۔ شاید کہ ''ٹوبہ ٹیک سنگھ''، ''کھول دو'' اور کئی دیگر شہ پارے وجود میں نہ آتے اور پُر قوت کردار بھی منظر پر نہ ابھرتے، جن کے محرک تقسیم کے بڑے سانحات تھے۔ ہندستانی قوم کے یہ دو ٹکڑے مستقبل میں لکھی جانے والی قوموں کی تاریخ میں ہمارا Diaospra کہلائیں گے اور ہماری آنے والی نسلوں کے لیے ایک ایسا حوالہ ہے، جو ان کو ان کی بازیافت کے لیے بے قرار اور بے کل رکھے گا۔ قرۃ العین حیدر کا ناول آگ کا دریا اسی Diaospra کی تخلیقی تمہید ہے جس کی تعبیر صدیوں بعد ہماری نسلوں کے پاس ہوگی۔ منٹو نے جہاں اس حوالے سے طاقتور پلاٹ اور کردار خلق کیے ہیں وہیں قرۃ العین حیدر نے اپنے ناول مذکور میں تمدنی شعریت مرتب کی ہے، جس میں ہماری جڑیں ہمارے مذاہب اور عقائد کی ہمارے نفسیات میں پیوستگی، گنگے ملے کلچر کا رومان، علاقائی حسیت میں ضم ہونا انسانی تمدن کی اکائی فن کا ٹو سفر ہونا ایک ارتقائی جھوس ہے۔ جس کی جہت آگے صدیوں

میں تیز تر ہو جائے گی اور اس جلوس میں منٹو کے سارے خلق کردہ کردار آگے آگے اور نمایاں ہوں گے۔ قرۃ العین حیدر سے یہاں کوئی تقابل پیش نہیں کیا جا رہا ہے بلکہ یہ سمجھنے کی کوشش کی جا رہی ہے کہ منٹو، بیدی (یا عصمت) میں جو باطن بینی تھی کیا وہ قرۃ العین حیدر میں بھی تھی۔ یہ صحیح ہے کہ قرۃ العین حیدر کا کینوس بڑا تھا مگر کرداروں قوموں کے درون میں جونئی دنیا اور کئی آسمان روپوش ہیں کیا وہ متذکرہ فنکاروں کی طرح انھیں چھو پائی ہیں یا محسوس کیا ہے۔ بعض معترضین کہتے ہیں کہ ان میں باطن بینی کم اور ظاہر بینی زیادہ تھی۔ جس کی بھرپائی انھوں نے استعدادِ علمی سے کی۔ یعنی علم کا تناظر تجربے اور عرفان کے مقابلے میں زیادہ تھا۔ تجربے کی آنچ جذب و وجد کے کرشمے، منٹو اور بیدی میں ہیں۔ وہ قرۃ العین حیدر کی رائٹنگ ارسٹوکریسی میں ان کے متحمل نہ ہو سکتی تھی۔

ڈاکٹر صغیر افراہیم نے اس مضمون میں منٹو کے ان کرداروں سے بحث کی ہے جو ملک کے بٹوارے کے شاک کے نتیجے میں خلق ہوئے۔ یہ سارے کردار اُس سوشل ٹراما (Trauma) کے بطن سے پھوٹے ہیں جس نے انسانوں کے حواس چھین لیے تھے اور آدمی، آدمی کے اندر مردہ ہو گیا تھا۔ منٹو نے اسی مردے کو اپنے کرداروں کے قالب میں جگانے کی کوشش کی۔ ان کو ان کی پیچیدہ نفسیات کے نرغے سے نکال کر ہمیں حیران کر دیا ہے۔ مضمون میں زیرِ بحث آئے کردار مختلف نفسیات کے نمائندہ ہیں۔ مثلاً افسانہ ''کھول دو'' میں فرد اور افراد کی الگ الگ نفسیات کو بے حد سہل اور غیر پیچیدہ لفظیات میں بیان کر دیا ہے اور اس بیان میں زبردست فنی جادوگری کا مظاہرہ کیا گیا ہے تاکہ قارئین پُرپیچ گلیوں سے گزرے بغیر کردار کے باطن میں مچی ہوئی ہلچل اور کشمکش سے آگاہ ہو سکیں۔ یہاں فرد ایک ستم رسیدہ لڑکی ہے اور افراد اس کو ریپ کرنے والا ایک گروہ۔ منٹو نے آدمی کے اس نفسیات کو پیش کیا ہے کہ جبر مسلسل پے در پے ہو پھر بھی ناتمام رہے تو وہ مظلوم کے لیے ایک امید، ایک لت بن جاتا ہے یعنی جبر پھر ہوگا۔ اور یہ زئین کی پیش

بندی یا منصوبہ بندی کے بغیر ہی زیر عمل رہتا ہے۔ وہ جبر سہنے کے لیے بغیر پیشگی اطلاع کے تیار ہے۔ یعنی ایک سے حالات رہتے رہتے انسان اس کا خوگر ہو جاتا ہے۔ غم و انبساط کرب و لذت کی ساری تفریق ختم ہو جاتی ہے۔ خارج باطن پر حاوی ہو جاتا ہے، مزاحمت کی ساری رگیں ڈھیلی پڑ جاتی ہیں۔ منٹو اپنے خلق کردہ کردار مظلوم 'سکینہ' کے ذریعہ ہمیں اس کے باطنی وجود کے مشاہدے کا بلاوا دیتا ہے بلکہ اس میں شریک کرتا ہے۔ منٹو کے اس کمالِ فن کی تصدیق میں ڈاکٹر صغیر افراہیم، حسن عسکری کے حوالے سے کہتے ہیں: ''منٹو اپنے آپ مجسم تخلیق بن گیا لیکن دوسروں کو بھی اپنی تخلیقی کشمکش اور تخلیقی کرب میں حصہ دار بنانا چاہتا تھا۔'' بڑا فنکار وہی ہے جو اپنے پیدا کردہ کردار سے خود کو شناخت کرے اور اس قالب میں ڈھل کر مجسم ہمارے سامنے آئے۔ اس کہانی میں بھی ہر افسانے کی طرح منٹو نے حادثے، واقعے، صورتِ حال کا استعمال کیا۔ مگر اسی قدر جتنی افسانے کے شدتِ تاثر کو بڑھانے میں مطلوب تھی۔ تقسیم وطن کے اسباب و علل منٹو کے افسانوں کے تعین قدر کے لازمی پیمانے نہ سہی مگر یہ بھی سچ ہے کہ بغیر ان کو ذہن میں رکھتے ہوئے ہماری رسائی کم از کم منٹو کے ان لازوال کرداروں تک نہیں ہو سکتی۔ ڈاکٹر صغیر افراہیم انہی لازمات (Compusion) سے اپنے اس مطالعے کو شروع کرتے ہیں کہ یہ بالکل سچ ہے کہ ٹو نیشن تھیوری ہماری تحریکِ آزادی کے رہنماؤں کے خواب و خیال کا حصہ نہ تھی۔ یہ ایک ایسا فیصلہ تھا جسے ہم وقت یا افراد کے سر منڈھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ بظاہر یہ معلوم ہوتا ہے اور بالعموم یہی کہا بھی جاتا ہے کہ ہمارے دو سر برآوردہ سربراہان تقسیم کے ذمہ دار تھے، جو ان محاذ میں موجود تھے جب اس فاش غلطی اور ناقابلِ تلافی نقصان کی تمہید لکھی جا رہی تھی۔ فیصلے تو کہیں ہو رہے تھے مگر ان کے نفاذ کے لیے مہرے اور جواز ڈھونڈے جا رہے تھے۔ ایک ایسے منظر کی تشکیل کی جا رہی تھی جو عوام کے ذہن میں وہ بیج ڈال سکے جو دونوں کمیونیٹیز کے درمیان کانٹوں کے پودے اگا سکے۔ لہٰذا جذبات ایسے بھڑکانے کہ ۱۹۴۶ء کی گریٹ کلکتہ کلنگ رونما

ہوئی۔ یہ بالکل قحط بنگالہ کی طرح تھی، جسے جان بوجھ کر انسانی جسم وجاں پر مسلط کیا گیا۔ ممکن ہے منٹو کی سیاسی آگہی پر ہم یقین نہ کریں کہ ہمارے یہاں روایتی تصور یہی ہے کہ فن اور فنکار کو ان سیاسی معاملات سے کیا واسطہ۔ وہ تو فنکار ہے اسے تو محض تصوراتی دنیا کی سیر کرنا ہے اور تلاشِ حسن و جمال اس کا شیوہ ہے۔ وہ ایک سماجی وجود نہیں ہے بلکہ مافوق الفطرت وجود ہے۔ جس کا کام ہے محض جادوگر کی طرح کھیل تماشے کرنا۔ مگر ہم بھول جاتے ہیں کہ ان فنکاروں سے بڑا نباضِ وقت نہ کوئی مدبر ہوتا ہے نہ رہنما۔ ہم بھول رہے تھے کہ منٹو جب لکھ رہا تھا مغرب کے افکار کے تغیرات کی مشعلیں اس کے دماغ میں روشن تھیں۔ جس کا پہلا اور نہایت ہی خلاقانہ اظہار اس کے افسانہ ''نیا قانون'' میں ہوا۔ جو گورنمنٹ آف انڈیا ایکٹ ۱۹۳۵ء کے ورود پر لکھا گیا تھا۔ اسی افسانے میں انسان پر انسان کی بربریت کے اشارے مل رہے تھے۔ ''کوئی انگریز جائے گا اٹالین آئے گا'' (اٹلی، جرمن اور جاپان فاشسٹ قوتیں تھیں)۔ اب آپ دیکھ رہے ہیں کہ فاشسٹ قوتیں کس طرح ہمیں برباد کرنے کے درپہ ہیں اور یہی قوتیں بٹوارے کے پسِ پشت تھیں۔ صغیر افراہیم بٹوارے کے اسباب پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے کہتے ہیں: ''مٹھی بھر لوگوں نے جس شدت سے آواز اٹھائی .... بے دردی سے روند دیا۔'' یہ یقیناً ایسے ہی لوگ تھے مگر یہ مہرے تھے ان کے، جن کے چہرے سامنے نہیں دِکھتے۔ منٹو نے اپنے کرداروں کی تعمیر ان کی داخلی کشمکش کی نفسیات کو خارجی احوال سے ممیز کرتے ہوئے کی ہے۔ مگر اس فنکاری سے آرٹ سے مجروح نہ ہو، زبان کا رنگ و آہنگ سادہ اور لطیف ہو۔ تو پتہ یہ چلا کہ داخلی کیفیات کو آرٹ کرنے میں خارجی فضا کا تفاعل (Interaction) ضروری ہے۔ کیفیت کوئی مجرد شئے نہیں یہ انھیں خارجی حالات کی زائیدہ ہے۔ منٹو کے کئی لازوال کردار اور افسانے بٹوارے اور فساد کے پیدا کردہ ہیں۔ یوں تو اس تاریخی لمحے میں کئی فنکار اپنی تخلیقی ہنرمندی کے سبب مشہور و مقبول ہوئے لیکن منٹو جیسا انفراد بیدی کے استثنیٰ کے ساتھ کسی کو نہ

ملا۔ ویسے منٹو پر یہ بھی الزام ہے کہ وہ انگریزی، جرمنی اور فرانسیسی زبان کے فکشن نگاروں سے بہت متاثر تھے اور کئی تخلیقات براہِ راست ان سے مستعار تھیں۔ ایسا ہونا غیر اخلاقی تو ہے لیکن غیر فطری نہیں۔ منٹو کے یہاں فطری پن اور اصلیت کو فوقیت حاصل تھی۔ اپنے افسانوں میں، اخلاقی دباؤ میں آ کر فطری جنسی رویوں کے کھرے اظہارات کو بھی کبھی دبانے کی کوشش نہ کی بلکہ جو ہے سو ہے کے اصول پر کاربند رہے۔ منٹو کے ناقدین تین دھڑوں میں بٹے تھے ایک وہ جو اس کو اور اس کے افسانوں کو جنسی بے راہ روی کی ترویج و اشاعت کا آلہ سمجھتے تھے، ان کا خیال تھا کہ منٹو جنسی انحطاط کا شکار تھا اور اس نوع کے افسانے لکھ کر اپنی محرومی کا ازالہ کرتا تھا، دوسرے یہ کہ وہ فرائڈ کا ایجنٹ ترجمان (Mouth piece) تھا اور فحش، مخرب اخلاق چیزیں لکھ کر ہماری تہذیبی شائستگی پر جارحیت کا مظاہرہ کرتا تھا۔ تیسرا طبقہ وہ تھا جس نے اس کے فن پاروں کو فنی تناظر میں دیکھا اور منٹو سے متعلق تمام لغویات کو رد کر کے اس سے ایک بڑا فنکار برآمد کیا۔ صرف یہی نہیں بلکہ اس کے وجود کو قائم کیا۔ ڈاکٹر صغیر بھی اسی تیسرے طبقے کے خیالات کے حامی ہیں۔ ان کے ہاں بھی متذکرہ دو نقطہ ہائے خیال کے ناقدین بے وزن نظر آتے ہیں۔ منٹو افسانوں کی تخلیق کے نظام خانہ میں ''ایک ہنگامہ پر موقوف ہے گھر کی جنت'' کا قائل نہ تھا۔ وہ کسی بھی واقعہ حادثے کے دباؤ میں افسانہ خلق کرنے کو نامناسب سمجھتا تھا۔ کہا کرتا تھا کہ یہ کام صحافی یا کرشن چندر کا ہے۔ بڑے سے بڑے واقعے کا وہ فوراً حمایتی نہیں ہوتا تھا، البتہ چونکتا ضرور تھا اور مضطرب بھی ہوتا تھا مگر جب تک سانحات اس کے نظام فکر میں گھل نہیں جاتے اس کے افسانوں کے مرکز پر نہ ٹھہرتا۔ ڈاکٹر صغیر افراہیم نے فساد سے متعلق ان کے جن افسانوں کا ذکر و تجزیہ کیا ہے اور اپنے خیال کی تصدیق میں جو حوالے پیش کیے ہیں ان سے یہی نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے۔ مثلاً افسانہ ''ٹوبہ ٹیک سنگھ''۔ اس میں کسی ایک فریق کے لیے جذباتی طرفداری نظر نہیں آتی۔ یہ آدمیت کا پالیٹکل ساگا (Political Saga) اور استعارہ بن کر ابھرتا ہے۔ وہ

اس کے نہیں، آدمیت کے ساتھ ہیں۔ اور وہ آدمی دیواروں کے درمیان رکھے گئے نو مین لینڈ پر کھڑا کائنات کی وسعتوں میں متلاشی آنکھوں سے گھور رہا ہے۔ یہاں گاؤں کی بولی کی ایک کہاوت یاد آتی ہے "تو کو نہ موکو، چولھے میں جھونکو" سیاسی غیر جانب داری بڑی خطرناک چیز ہوتی ہے کہ اس میں مصلحت اور مصالحت دونوں ہوتی ہیں مگر منٹو کا "نیوٹرل" انسانی غیر جانب داری کی علامت ہے۔ حسن عسکری کہتے ہیں: "اردو افسانے کی روایت میں .... زندہ رہنے کا موقع دیں۔" پھر صغیر افراہیم برمحل ممتاز شیریں کو مقتبث کرتے ہیں۔ "فسادات کے دوران .... انسانیت کھو نہیں سکتی۔" آگے صغیر افراہیم لکھتے ہیں: --- "وہ انسانی شخصیت کے نفسیاتی اور .... ہمدردی کے ساتھ دیکھا۔" یہ منٹو کا بنیادی رویہ تھا جس کی طرف مصنف کا اشارہ ہے۔

اب رہی منٹو کے آرٹ اور کرافٹ کی بات تو منٹو بیدی کی طرح سہل نگار تھا۔ درون میں کتنی ہی پر پیچ وادیاں پھیلی ہوں مگر ان کے مظاہر کمپیوٹر کے فلیٹ اسکرین پر لکھی گئی تحریروں کی طرح سادہ تھے۔ اور سادگی پورے جمالیاتی تاثر کے ساتھ برتتے تھے۔ مثال پھر ان ہی دو متذکرہ افسانوں کی دی جا سکتی تھی جنھیں مصنف نے اپنے مطالعے کا کلید بنایا ہے یعنی "ٹوبہ ٹیک سنگھ" اور "کھول دو"۔ اس کے افسانے سیدھے اتنے کہ مکالمے ڈال دو تو لگے سامنے ہی سب کچھ ہو رہا ہے۔ یہ اسکرپٹ رائٹنگ کی ہنر مندی منٹو کا ہی حصہ تھی۔ وہ بھی اس دور میں جب ہیئتی تجربوں کے بہتیرے نمونے ناپید تھے۔ فکشن کے دانش مند (بشمول باشعور قاری) کہتے ہیں کہ اردو صنف افسانہ منٹو، بیدی، قرۃ العین حیدر تک پہنچتے پہنچتے معیاری ادب کی بنائی ہوئی چوٹیوں پر جگمگا رہی تھی۔ بعد کے فکشن نگاروں کے لیے راہیں منور تھیں۔ بس اپنا برش، اپنا رنگ، اپنا کینوس اُٹھایا اور پینٹنگ کے میدان میں پہنچ گئے۔ اندھیرے میں آگے جانا کتنا دشوار تھا مگر اپنے پیش رو منشی پریم چند کی طرح اس تثلیث نے وہ کچھ ایکسپلور کیا جو نہ موجود تھا اور نہ دکھائی دیتا تھا۔ ڈاکٹر

صغیر افراہیم یقیناً ہمارے ادب کے ان نوادرات کی تابانی نئی نسل تک پہنچانے کی چاہ رکھتے ہیں تاکہ ہماری روایت کی زنجیر نہ ٹوٹے۔

ستر کی دہائی میں پریم چند کے افسانوی ادب کو رد کرنے کا ایک غیر معقول رویہ شروع ہوا تھا، جس کی آندھی اب کمزور پڑتی نظر آ رہی ہے۔ بعض بعض انتہا پسند ناقدین نے تو انھیں افسانہ نگار ماننے سے بھی انکار کر دیا۔ اس رویے سے سنجیدہ قارئین پریم چند کے افسانوی فن کے تئیں مشکوک ہو گئے۔ حالیہ دنوں میں ایک طرح سے پریم چند کی بازیابی ہو رہی ہے، جس میں افسانہ ''کفن'' اور اس کے ناقد صغیر افراہیم نے متحیر کن رول ادا کیا ہے۔ پریم چند کے افسانوں اور ناولوں کو ہجوم سے نکال کر اس شہہ پارے کی بازآبادکاری پریم چند کے عظیم افسانہ نگار ہونے ثبوت فراہم کرتی ہے۔ اس سلسلے میں کئی طرح کے سوالات ابھرتے ہیں۔ کیا ہمارے کچھ ناقدین ان کے افسانوں کی انتہائی سادہ بیانی اور غیر مبہم ہونے کی بنا پر ان کی گہری معنویت کے منکر ہو گئے تھے یا پھر تعصب کی کوئی کالی عینک چڑھا لی تھی جس سے افسانوں کی یہ جیتی جاگتی ریاست اوجھل ہونے لگی تھی۔ دراصل ستر کی دہائی میں ہیئتی تجربوں اور افسانے پر علمی دباؤ نے نئی تنقید کو تقریباً گمراہ کر دیا تھا۔ اس کی خاص وجہ یہ بھی تھی کہ جدید افسانوں کے ناقدین نے پریم چند کی تخلیقات کو ایک مخصوص نظریے سے نتھی کر دیا تھا اور جس کی بنیاد پر ان کے افسانوں کو اکہرا اور سپاٹ قرار دے دیا گیا تھا۔ جن پر تہہ داری کا فقدان اور جمال اساس بیانیہ کی غیر موجودگی کے الزامات لگائے گئے۔ اس تنقید کو پریم چند کو غرق کرنے کی کیسی عجلت تھی کہ ان کے تمام فنی، فکری، اجتہاد اور نیو کولونیل جوئے کو اتار پھینکنے کی تمنا کو یکسر رد کر دیا۔ کچھ بھی نہیں تو اردو افسانے کے پہلے مجتہد یعنی الگ راہ بنانے والے کی جرأت کی داد دینے سے بھی ہم معذور ہو گئے۔ جب کہ اس نواب رائے کی حیثیت چین کے عظیم افسانہ نگار لوشن کے برابر ہی تھی۔ دونوں ایک ہی مہینے اور ایک ہی سال میں دو مختلف مگر پڑوسی ملکوں میں پیدا ہوئے تھے اور دونوں ممالک آزادی کی

جنگ میں ملوث تھے۔ ادبی فرنٹ پر پریم چند اور لوشن بھی یہ جنگ لڑ رہے تھے، جس سے حریت پسند اور وطن پرست طاقتوں کو تقویت مل رہی تھی اور بیداری کی لہر تیز تر ہو رہی تھی۔ دونوں ہی فکر وفن کے مستحق اور جبر کے مزاحمتی (Resistant) تھے یعنی قوم کا سرمایہ تھے۔ چین میں انقلاب کی کامیابی اور ملک کی آزادی نے لوشن کی توقیر اور تحسین میں اضافہ کیا جبکہ پریم چند ہمارے آئیڈیل نہ ہو کر نئی تنقید کا ہدف بنے۔ مابعد جدید ادب و آداب نے کہانی کی واپسی کا اعلان کیا۔ یہ کہاں تک relevant اور مبنی برحقائق دعویٰ تھا، یہ ایک الگ بحث ہے۔ کہانی گم بھی ہوئی تھی کہ نہیں؟ واپس آ رہی ہے تو کیوں؟ وغیرہ وغیرہ۔ بہرحال اس اعلان سے منشی پریم چند کی واپسی تو ضرور ہو گئی جہاں جدید ادب ہیئتی تجربوں کے سیلاب میں کتنے حقیقت پسند اور ترقی پسند خس وخاشاک کی طرح بہہ گئے افسانہ ''کفن'' نے منشی پریم چند کے لیے لائف بوٹ کا کام کیا۔ اب لائف بوٹ کنارے لگی ہے تو ان کی باز آبادکاری کا کام بڑی تیزی سے ہو رہا ہے۔ پریم چند کو پھر اس حلقے نے افسانہ نگار مان لیا ہے جنھوں نے ان کے وجود سے انکار کیا تھا۔ آج کے ابھرتے ہوئے ناقدین بھی افسانہ ''کفن'' کے حوالے سے ہی پریم چند کی کھوئی ہوئی عظمتوں تک پہنچنے کی سعی کر رہے ہیں۔ ڈاکٹر صغیر افراہیم نے اپنے اس مجموعے کے خصوصی مضمون میں افسانہ ''کفن'' کا خیال انگیز تجزیہ پیش کیا ہے اور مثبت تنقیدی رویہ اختیار کیا ہے۔ افسانے کے دو مرد کرداروں کا تحلیلی ونفسیاتی محاکمہ کیا ہے اور حیرت زدہ کیا ہے کہ ہمارے مہذب ومؤدب سوسائٹی نے ایسے حیوانوں کو بھی رکھ چھوڑا ہے، جن سے منشی پریم چند کو بہرطور ہمدردی تھی ان دونوں بے حس کرداروں کے توسط سے۔ بقول ڈاکٹر صغیر انھوں نے معاشرے کی سفاکی کو طشت از بام کیا ہے۔ دراصل اس افسانے کی ہیروئن جیسا کہ صغیر افراہیم کہنا چاہتے ہیں، اصل میں بدھیا ہے۔ ہندوستانی سماج میں عورت ذات سب سے دبا کچلا طبقہ ہے۔ اسے حضرت آدم کی حوا کا درجہ کبھی نہ ملا۔ منشی پریم چند کا کہانی نما ڈرامہ مظلوم لڑکی کی حمایت میں

تھا۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس دور میں منشی پریم چند کتنے صنف حساس (Gender Sensetive) تھے اور یہ خیال کیا جاتا ہے کہ فیمینسٹ تحریک کے اثرات بھی، جو مغرب میں ورجینا وولف کے یہاں بڑی شدت سے ظاہر ہوئے تھے، ان پر پڑ رہے تھے۔ ان کے بعد کے افسانوں اور ناولوں میں بھی کسی نہ کسی طور یہ تھیم مسلسل موجود رہی اور ''کفن'' تک آتے آتے یہ اپنی انتہا پر پہنچ گئی۔ زن و مرد کے رشتے یا ان کا ایک اکائی (یونٹ) میں بندھا رہنا ان کی ضرورتوں بشمول حیوانی ضرورتوں کی تکمیل تھی۔ کسی بھی جذباتی...... (Emotional Impulse) سے عاری، رشتوں کے اس بحران اور اخلاقی پستی کی جڑیں وہ گھیسو، مادھو میں تلاش نہیں کرتے، بلکہ اس پوری معاشرت میں تلاش کرتے ہیں جو ایسے بے حس، بے رحم، آدم خور کردار پیدا کرنے کے ذمہ دار ہیں۔ کیا بعید تھا کہ پریم چند شدتِ تاثر اور ڈرامائیت کے عروج کی خاطر ''کفن'' خور کی جگہ آدم خوروں کا قصہ بیان کرتے۔ بدھیا کو نگلنے کے بعد بیٹا باپ سے یہ کہتا ''باپو بدھیا تمھرے پیٹ میں بھی گئی ہے، عجت سے رکھنا، اِدھر اُدھر مت کرنا۔'' یہ کہہ کر وہ باپ کے گھٹنوں پر سر رکھ کر سو جاتا۔ کتنا کریہہ اور سفاک منظر ہوتا۔ مگر منشی پریم چند عورت کی اس بے حرمتی کے روادار نہ تھے بلکہ بدھیا کو بچہ جننے بھی نہیں دیتے کہ اس طرح مادریت (Motherhood) اور نوزائیدہ کی بھی توہین ہوتی۔ مصنف نے اس کی پیش کش کی طرف بھی اشارہ کیا ہے کہ یہ افسانہ فلموں کی تکنیک پر بھی پورا اتر سکتا ہے۔ کہانی اس قدر طاقتور ہے کہ اچھا پیشہ ور اس کی اسکرپٹ بنائے تو ناظرین کی نظر ایک لمحہ کو بھی پردے سے نہ ہٹے گی۔ اس سلسلے میں آخری بات یہ کہی جا سکتی ہے کہ کہانی کا ہیرو اور ہیروئن دونوں ہی غربت اور مفلسی سے دوچار ہیں۔ استحصال شدہ طبقہ اس طبقاتی نظام میں، جب تک جور و جبر ہے گا ایسے کردار پیدا ہوتے رہیں گے۔ حساس معاشرہ اس ناہموار اور نا برابری کی فضا میں پیدا نہیں ہو سکتا۔ صغیر افراہیم نے اس افسانے، اس کے کرداروں، اس کی فضا اور فنی طریقۂ کار کا معروضی تجزیہ کیا

ہے۔جس سے سماجی، معاشرتی، اقتصادی پہلو اُبھر کر سامنے آتا ہے۔

قرۃ العین حیدر کے افسانوں کی انفرادیت بظاہر ان کے مجموعے ''روشنی کی رفتار'' پر تبصرہ ہے، مگر تمہیدی عبارتوں سے اختتام تک پہنچتے پہنچتے ہمیں یہ احساس ہوتا ہے کہ ڈاکٹر صغیر نے شامل افسانوں کے مختصر مطالعوں کے ذریعے قرۃ العین حیدر کے فنی تشخص کا خورد بینی (مائکرواسکوپک) جائزہ لے لیا ہے۔جس سے موصوفہ کے علم و دانش، معیار و تدبر کے تعین میں قارئین کو خاطر خواہ مدد مل سکتی ہے۔ اس مطالعے کی خوبی یہ ہے کہ تبحر علمی اور وسیع اسفاری تجربوں کی بنا پر قرۃ العین حیدر کی تحریریں بیان و تفصیل سے اس قدر زیر بار (Loaded) ہیں کہ قرات کی الجھنیں پیدا ہوتی ہیں۔ڈاکٹر صغیر کے گرہ کشا تجزیہ نے قاری کو اس الجھن سے بچا لیا ہے۔ یعنی اس تجزیاتی مطالعے سے عام قاری بھی افسانوں کے مغز تک پہنچنے میں کامیاب سکتا ہے۔ مجموعہ ''روشنی کی رفتار'' جیسا کہ انھوں نے درج کیا ہے ان کے چار مجموعوں (جو ۱۹۴۷ء سے ۱۹۸۲ء کے درمیان منظرِ عام پر آئے) کے بعد شائع ہوا۔ظاہر ہے یہ ان افسانوں کا انتخاب ہے جو ۱۹۸۲ء کے بعد ہی شائع ہوئے ہوں گے۔اس درمیان ان کے کئی ناول بھی آ گئے اور اسی عرصہ میں وہ انگریزی میں بھی لکھ پڑھ رہی تھیں۔کم مدت میں اتنی اشاعتوں کا وجود میں آ جانا کوئی حیرت کی بات نہ تھی۔حیرت اس بات پر ہے کہ ان کی تحریر پچھلے قائم کردہ معیارات سے کبھی نیچے نہ آئی، انگریزی میں ہوں یا اردو میں۔ ان کے یہاں آرٹ کا یہ کارنامہ شاید عالمی ادب میں بھی کم کم دریافت ہو سکے۔غرب و شرق کے تمدن کا بھرپور ادراک، کرداروں کے سیکڑوں رنگ، اظہار کے نئے طریقے، پیش کش کی سلیقگی، رشد و ہدایات کی تقریب، کشف و قیاس کا محض ایک قرۃ العین حیدر میں مجتمع ہو جانا ہمارے ہندوستانی ادب کے گذشتہ اور موجود بڑوں کے لیے بھی باعثِ رشک تھا۔یہ بھی ایک متحیر کر دینے والی حقیقت ہے کہ ہر مکتب خیال کے ناقدین، تجزیہ اور تبصرہ نگار ان کی فنی بڑائی پر متفق اور ہم خیال ہیں۔ادب کی تاریخ میں یہ ایک واقعہ ہی ہے کہ

کسی فنکار یا اس کے فن سے متعلق صاحبانِ آراء اس طرح متفق ہوں۔ ہاں! مارکسی زاویے سے کبھی ان کی تحریروں کے کلاس اور ینٹیشن پر بحث ضرور اٹھی اور انھیں آٹھ پیروں والی تحریر (Eight legged Writings) سے مشابہ کہا گیا، دراصل یہ ایک اکجیٹیشنل رویہ کے تحت تھا۔ ممکن ہے کہ درست بھی ہو۔ ہمارے علاقائی ادب میں ایسے رجحانات نمایاں ہو رہے تھے کہ اس طرح کی تحریر کو رد کر دیا جائے جو حاوی طبقے کے کلچر اور ترجیحات کی ترجمانی کرتا ہو۔ بلکہ رامائن، مہابھارت اور شاہ ناموں، یہاں تک کہ ٹیگور بھی اس کی زد میں آ رہے تھے۔ ایک بار کلکتہ کی ایک نجی ملاقات میں میں نے اس طرف اشارہ کیا تھا تو انھوں نے بہ اندازِ تفنن (Lighter vein) میں ایک چبھتا ہوا جملہ کہا تھا جو.................! اس بے محل ذکر کا منشا یہ واضح کرنا تھا کہ قرۃ العین حیدر نے کبھی کسی تنقید پر کان نہ دھرا اور اپنی تخلیقی و تالیفی کائنات میں گم رہیں۔ ہاں نایاب ستارے دریافت کیے۔ مجموعے میں شامل تقریباً تمام افسانوں کی شرح ڈاکٹر صغیر نے نہایت ہُنر مندی سے کردی ہے صرف افسانہ ''یہ غازی یہ تیرے پراسرار بندے'' اور ''روشنی کی رفتار'' پر کچھ کہنے کی گنجائش معلوم دیتی ہے۔ فلسطین کے مسئلے پر واحد تخلیقی انجذاب ہے جو اس افسانے کی صورت میں ہمیں جذباتی سطح پر جگاتا ہے ہر چند کہ ہم فلسطینی نہیں۔ ایک خوش عقیدہ اور جیتی جاگتی قوم کی تاراجی اور مائل بہ فنا ہونے کی کتنی ہولناک داستان ہے۔ دوسری جنگ عظیم کے بعد ویت نام اور فلسطین کی ایسی جنگیں ہیں جنھیں استعماری قوتوں نے قصداً مسلط کیا۔ ایک جنگ تو استعماریت کی شکست میں منتج (Resulted in) ہوئی۔ دوسری جنگ طولانی (Protracted War) اب تک جاری ہے۔ یاسر عرفات اور ایڈورڈ سعید کی تیسری دنیا صیہونی نرغے میں چِل کر روبہ فنا ہے----- فن کا تصور قرۃ العین حیدر کے یہاں زماں (Time) میں پیوست ہے جس کی طرف ڈاکٹر صغیر نے بھی اشارہ کیا ہے۔ قرۃ العین حیدر نے اس المیہ کے ذریعہ وقت کے جبر اور فنا کے تصور کو نہایت مختصر مگر پُر اثر انداز میں بیان کر دیا'' ------ ہم جہاں

ٹھہرتے ہیں فنا ہمارے ساتھ ہے، فنا مسلسل ہماری ہمسفر ہے۔'' (فوٹو گرافر)۔
کربلا سے آج کے فلسطین تک فنا کے سلسلے میں یہاں ایک سوال اٹھتا ہے کہ کیا کربلا کی طرح فلسطین میں حق کی شکست ہو جائے گی۔ یہ امر قرۃ العین حیدر کی سیاسی درون بینی (Political insight) کا موثر تخلیقی بیان، جو موصوفہ کے نقطۂ نگاہ کا ترجمان بھی بن گیا ہے اور یہ نقطۂ نگاہ کسی بھی ذہین اور بڑے سیاسی مفکر کا اس تاریخی المیہ سے بنتا ہے۔ جب ۱۹۴۸ء میں اسرائیل کو دنیا کی فنا کار قوتیں اقتصادی تسلط اور اپنی بالا دستی کی خاطر فلسطین کی زمین پر نصب کر دیا تھا کیونکہ انھیں دنیائے عرب کے تیل کے دفینوں کی خبر مل چکی تھی مگر تیسری دنیا کے سربراہان جو اس کی مزاحمت کر سکتے تھے۔ ہم خیال نہ ہوئے اور اس مسئلے پر بٹ گئے، غیر جانب دار سیاست اور پر امن بقائے باہمی کے نام پر سمجھوتے اور سودے میں مصروف رہی۔ مصنوعی قحط بنگالہ تقسیمِ ہند اور اسرائیل کا قیام بیسویں صدی کے آخری نصف کے بڑے اور انسانیت کش المیے تھے۔ دنیا کے عظیم فنکاروں نے اپنے اپنے طور پر اسے شدت سے محسوس کیا۔ قرۃ العین حیدر ان ہی مفکر فنکاروں میں تھیں۔ عموماً یہ خیال کیا جاتا ہے کہ قرۃ العین حیدر موجود اور لاموجود کے درمیان سفر کرتی ہیں، نتیجے میں ان کے یہاں فنا کا تصور بڑا طاقتور ہو جاتا ہے، جو ان کی نیہی لسٹک (Nihilistic) فکر کا غماز ہے اور ترقی پسند اصطلاح میں قنوطیت پرست یا انتہا پرستوں نے انھیں ری ایکشنری رائٹر کے لیبل بھی لگا دیے۔ اب وہ ہمارے درمیان نہیں ہیں، محققین اور دانشورانِ ادب آزاد زاویہ نگاہ سے ان کا مطالعہ کرنے پر مائل ہو رہے ہیں۔ ممکن ہے کہ وہ ان کے فکشن پاروں کے متون اور بطون سے وہ تخلیقی سچائیاں برآمد کر لیں جن سے پرتوں میں سمٹے ان کے مثبت فکری عناصر کا پتہ چل جائے گا

افسانہ روشنی کی رفتار میں عینی کی سائنسی سوچ بہت نمایاں ہے۔ ممکن ہے محاسبوں کے ایک گروہ کو اس پر غیر ترقی پسند فکر (Regrassive Thought) یا قدامت پسندی کا التباس ہو یعنی قدیم تہذیب کی احیاء کی خواہش۔ ناستالجیا ہماری

نفسیات کا ایک کشش انگیز جز ہے اس کا مطلب یہ نہیں کہ اسے باز یافت کر کے مکمل طور پر قائم کرنے کی کوشش کی جائے۔ یہاں ۱۳۱۵ قبل مسیح میں پدما کا پلک جھپکتے ہی پہنچ جانا، پھر اس قدیم دور کے ثوث نامی مصری شخص کو آج کے دور میں لے آنا۔ ثوث کا جدید دور کی نیرنگیوں سے بیزار ہوکر پرانے عہد میں لوٹ جانے کی خواہش کے اظہار سے یہ سمجھا جا سکتا ہے کہ مصنفہ خود عہد تازہ سے بیزار ہیں اور پُرانی معاشرت کے قیام کو ترجیح دیتی ہیں۔ ہاں اصلاحی ضرورتوں کے تحت ماضی کی اچھی باتوں کی تقلید کرنے میں کوئی حرج نہیں۔ ہماری بنیادی قدریں ماضی کی ہی دین ہیں جن پر ہمارے عصر کا اخلاقی نظام بھی قائم ہے۔ یہ ساری قدریں جنھیں ہم تمدن کہنہ کی پیداوار سمجھتے ہیں مختلف عقائد اور مذاہب کی جڑوں سے نکلی ہیں اور یہی اس سائنسی دور میں بھی ہماری فکر و معاشرت کا غالب عنصر بنا ہوا ہے۔ بلکہ بعض حالات میں ٹکراؤ اور تصادم کا سبب بھی۔ مگر صحت مند قدریں صحت مند قدریں ہی ہیں، یہ تو قائم ہیں۔ گم ہوں گی تو پھر واپس آئیں گی۔ اس افسانے کی بنیاد جو میری سمجھ میں آتا ہے وہ ہے کہ ہمارے علم میں طبعیات (Physics) کا وہ مفروضہ کہ ''جس کائنات میں یہ عالم موجود ہے اس کائنات کے علاوہ بھی نہ جانے کتنی کائناتوں کا وجود ہے'' اور ہر دو کائنات کے بیچ ایک Luxan wall ہے اگر ہم روشنی کی موجودہ رفتار سے بھی تیز تر سفر کا آلہ ایجاد کر لیں تو ممکن ہے کہ ہم لیوزن وال پار کر کے دوسری کائنات دریافت کر لینے کے قابل ہو جائیں۔ شاید قرۃ العین حیدر نے اسی دوسری کائنات کے تصور کو بروئے کار لاتے ہوئے یہ باور کرایا ہے کہ روئے زمین کے قدماء اور معدوم تمدن، اسی کائنات میں منتقل ہو گئے ہیں جن تک پہنچنے کا وسیلہ فینٹاسی کا عمل ہے، اور کل کو یہ تصور حقیقتاً روبہ عمل ہو سکتا ہے۔ یہ بھی ایک تھیوری ہے کہ شئے کو زوال نہیں ہے (Matter is indestructive)۔ وہ کہیں نہ کہیں قائم رہتی ہے، بھلے ہی اس کی صورت بدل گئی ہو، مگر اس افسانے میں صورت نہیں بدلتی، اسی شکل میں واپس آتی ہے جیسی کہ تھی، وہ یوں کہ قرۃ العین حیدر اصل میں اسی

کریکٹر کا مماثل ڈھونڈ رہی تھیں۔ یہاں ذہن ان کے متصوفانہ سوچ کی طرف بھی منتقل ہوتا ہے جس کی طرف عینی زندگی کے چوتھے حصے میں بڑی تیزی سے مائل ہوئی تھی۔ اس افسانے میں سائنس اور تصوف ایک ہوتا نظر آتا ہے۔ انھوں نے جتنے افسانے اس مجموعے میں شامل کیے ہیں ان کے بدلتے تصورِ حیات کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ ڈاکٹر صغیر اسی نہج پر قرۃ العین حیدر کے تصورِ فن اور حیات کی تلاش کرتے ہیں۔ اس مضمون میں انھوں نے موصوفہ کے تکنیکی محاسن سے مدلل بحث کی ہے اور آزاد تلازمۂ خیال کے استعمال کو ایک موثر ٹول قرار دیا ہے جو قرۃ العین حیدر کے مطالعے کو مزید وسعت بخشتا ہے۔ صغیر افراہیم کے اس مطالعے میں قرۃ العین حیدر کے کئی ایسے پہلو بھی سامنے آئے ہیں جو ان کے منفرد ہونے کی پہچان بنتے ہیں۔

قاضی عبدالستار ہمارے رواں عہد کے ایک ایسے فکشن نگار ہیں جن کی تخلیقیت تاریخیت (Historicity) اور پرشکوہ اسلوب کو کسی طرح کے چیلنج کا سامنا نہیں کرنا پڑا اور اگر کہیں سے کوئی چیلنج آیا بھی تو اس سے مقابل ہونے کو ان کے آگے اور ان کی پُشت پر قارئین کی فوج صف بہ صف کھڑی نظر آتی ہے۔ تہذیبی ارضیت نگار قاضی عبدالستار کے مضمون نگار ڈاکٹر صغیر افراہیم بھی انھیں صفوں میں موجود ایک ذی فہم، باشعور اور تنقید کی زبان رکھنے والے ناقد ہیں۔ عصری تناظر میں لکھی جانے والی کہانیوں ناولوں پر رائے قائم کرنا یا تجزیہ پیش کرنا آسان ہے بہ نسبت تاریخی واقعات و حادثات کو موضوع بنا کر ان کا جائزہ لینے کے۔ دراصل تاریخی ناول کو تہہ تنقید کرنے سے پہلے ناقد کے پاس اس پورے تاریخی عہد کا گہرا عرفان ہونا چاہیے ساتھ ہی ساتھ اُس معاشرت کے تہذیبی نقوش جن سے منظر کی تعمیر ہوتی ہے اور تاریخ آگے بڑھتی ہے، اس کی جا و بیجا خواہشیں، اس کے عزائم، جاہ و جلال، فتوحات، پس پشت ہونے والی سازشیں، اس کے ذوق و شوق، تفریح، آرٹ، اس کے رشتے، اس کے جنسی اور ثقافتی رویے، اس کی حکومت، سب کا ایک

گہرا تجربہ اور مطالعہ ہونا چاہیے، بطور خاص تاریخی مزاج کا۔ ٹھیک اسی طرح جیسے تاریخی فکشن نگار کا ہوتا ہے۔ جیسا کہ مضمون نگار نے رقم کیا ہے، ایسا ایک چیلنج مشہور ناقد وارث علوی کی طرف سے آیا تھا مگر بالآخر وہ سرنڈر کر گئے۔ ڈاکٹر صغیر نے وارث علوی کے تمام اعتراضات کا بڑے استدلال کے ساتھ جواب دیا ہے۔ اس بھرپور جائزے کا اپروچ مثبت اور تجزیاتی ہے۔ سب سے بڑی بات تو انھوں نے ان کے سارے تاریخی ناولوں میں ارضیت جو اکثر دھندلکوں میں گم ہو جاتی ہے اُسے تلاش کرنے اور اس عصر کی تہذیب کی ہنگامیت میں اس کی شناخت قائم کرنے کا عمل جاری رکھا ہے۔ اس فریضے کو اپنی فہم و فراست کے مطابق ایک خاص سیتگی سے نبھایا بھی ہے۔

حیرت تو مجھے قاضی عبدالستار کی بیش بہا قوتِ تخیل پر ہے کہ جس پس منظر کا براہِ راست مشاہدہ اور تجربہ نہ ہو اس کو قوتِ متخیلہ کے بوتے پر اپنے طلسمی اسلوب میں کیسے بازیاب کر لیتے ہیں۔ جیسے سب کچھ ویسا ہی ہو رہا ہے جیسا کہ ۱۷ ویں-۱۸ ویں صدی میں رہا ہوگا اور مکالمے تو بہر طور وہ نہیں رہے ہوں گے جو قاضی صاحب نے لکھے ہیں مگر یہ بھی ناول کے پس منظر میں ضم ہو کر حقیقت کا ہی ایک حصہ نظر آتے ہیں۔ مجھے تو اس بات کی بھی حیرانی ہے کہ ان کے ناول اور افسانوں پر مبنی فلمیں یا سیریل کیوں نہیں بنتے؟ جبکہ ان میں سارے لوازمات موجود ہیں بطور خاص مکالمے، منظر نگاری اور پلاٹ، جو ایک کامیاب فیچر فلم یا پیریڈ فلم میں ہونا چاہیے۔ کہانی، پلاٹ، تجسس، اتار چڑھاؤ، کشمکش، ٹینشن، تصادم سے مزین کوئی ایک ناول لے لیجئے، مثلاً ''پہلا اور آخری خط'' یا ''تجو بھیا'' اور ''داراشکوہ'' وغیرہ۔ ہم ان کی تخلیقی زبان کی شیرینیت اور اظہار کی ڈرامائیت میں کھو جاتے ہیں۔ جمالیاتی سرشاری کا غلبہ ہوتا ہے ٹھیک ویسے ہی جیسے ایک اچھے شعر کو سن کر ہوتا ہے۔ اس کیفیت میں ان کے فن پاروں پر تنقیدی نگاہ ڈالنا بڑا معرکہ ہے۔ ڈاکٹر صغیر افراہیم کا تجزیاتی شعور اس سرشاری میں بھی چوکنا رہتا ہے

۔اگر ایسا نہ ہوتا تو وہ اس سنجیدگی سے ان کے فن کا کامیابی سے محاسبہ نہ کر سکتے تھے جیسا کہ زیرِ مطالعہ مضمون میں کیا ہے۔

''شکست'' جیسا کہ عام خیال ہے کرشن چندر کا شاہکار ناول ہے۔اس میں شبہ کی گنجائش نہیں ہوتی اگر آخر میں صاحبِ مضمون یہ نتیجہ اخذ نہیں کرتے۔ ''زبان کی یہ سحر انگیزی قابلِ قدر سہی مگر اکثر تجربے کے اظہار کی پیچیدگیوں کی راہ میں حائل ہو جاتی ہے اور زبان کا لطف مقصود بالذات بن جاتا ہے۔یہی کرشن چندر کی کمزوری ہے جو اس ناول میں موجود ہے۔'' یہ اختتامیہ جملہ ان کی ذہانت، انتہائی تخلیقی زبان، بے مثل جزئیات نگاری اور منظر نویسی، ان کی کوہ قد امیج، ادب سے شغف رکھنے والے لاتعداد قارئین کے ذہن کو متزلزل کر سکتا ہے۔غالباً کرشن چندر کا نام محض اس بنا پر اس ثلاثے سے غائب ہوتا جا رہا ہے، جسے ہم کرشن، بیدی، منٹو کے نام سے جانتے ہیں مگر اس پورے مضمون میں صغیر افراہیم نے کرشن چندر کے ساتھ مجموعی طور پر منصفانہ رویہ اختیار کیا اور ہمیں لگتا ہے کہ نئی تنقید کی جارحانہ روش کے تھپیڑوں میں غرق ہوتے اس رہنما تخلیق کار کی فنی عظمتوں کی بازیافت ان کا منشا ہے۔ ہمارے اردو ادب کا وہ دور جس میں کرشن چندر نے افسانے خلق کیے، وہ نیم رومانی، نیم حقیقت پسندی کا دور تھا، جس کی راہیں منشی پریم چند نے کھولی تھیں۔ جاگیردار اور کولونیل طاقتیں مائل بہ پستی تھیں۔دونوں ہی اپنے تحفظ اور دائمیت کے لیے نبرد آزما تھیں۔ایسے میں ایک تیسری قوت کی تیز ہوتی ہوئی دھمک بھی مل رہی تھی۔ ناول '' شکست'' میں 'ونتی' جس کی برہمنی ماں 'چھایا دیوی' کہتی ہے ---- ''برادری جائے بھاڑ میں'' اگر ہم ذرا غور سے ان کرداروں اور صورتِ حال کا محاکمہ کریں تو اس تیسری قوت کے ورود کی بشارت ملتی نظر آتی ہے۔ بلکہ آج کی تنقید میں زیرِ بحث تانیثیت (Femenism) کی خبر بھی ملتی ہے۔ کرشن چندر کا تصور صرف اتنا ہے کہ قارئین کی دلچسپی اور توجہ کے لیے رومان خیز زبان و اسلوب یعنی نیچرلسٹ بیانیہ اختیار کیا ہے۔ جزئیات کی زیادتی مفکر ناقدین کے لیے بوردم

(Boredam) کا سبب بنتی ہیں اور اپنے شمار سے خارج کر دیتے ہیں جبکہ ناقدین اس دور کے قارئین کی طلب اور ناشروں کا ناول کے لیے معاہدہ کرنا انھیں اتنا فائنانس مہیا کرنا کہ وہ کھنڈالہ اور سری نگر جا کر ناول کی تخلیق کر سکیں، جو اتنا توجہ انگیز ہو کہ سیل کا گراف بلندی پر پہنچ جائے۔ اگر اس ضرورت کی طرف دیکھتے تو شاید اپنے اپروچ میں ناقدین معتدل رویہ اختیار کرتے۔ کرشن چندر کے ناول یا افسانے کی مثال ہم پرانے زمانے کے ان تکیوں سے دے سکتے ہیں جس کے غلاف پر نوخیز دلہنیں کشیدہ کاری کے خوبصورت نمونے ابھارتی تھیں مگر تکیہ کا اصل تو روئی یا اس کے بیج میں ہے۔ اب ہم اتنے اختصار پسند یا سہل پسند ہو گئے ہیں کہ اصل کی دریافت کے لیے زحمتیں نہیں اٹھاتے۔ اگر ہم غلاف ہٹائیں، روئی کریدیں تو مغز تک پہنچنے میں کوئی قباحت نہیں ہے، وہاں منٹو بیدی عصمت سبھی ملیں گے۔ خوشی ہے کہ ڈاکٹر صغیر افراہیم نے یہ کام کیا ہے اور کامیاب ہیں۔

اردو افسانوں نے ۱۹۶۰ء کے بعد اپنے لب ولہجہ اور آہنگ میں زبردست تغیر دیکھا۔ ہر چند کہ ترقی پسند افسانہ نگار عابد سہیل، اقبال مجید وغیرہ اس عشرے میں بھی لکھتے رہے مگر تشہیری رویے سے پرہیز کرتے ہوئے۔ انھوں نے نری جدیدیت کو بھی لبیک نہیں کہا۔ اپنے رنگ و آہنگ اور فن کے تقاضوں کو ملحوظ رکھتے ہوئے نئی حسیت کو اپنے افسانوں کا حصہ بنایا۔ مگر یہ عشرہ ان معنوں میں بے حد اہم ہے کہ اردو افسانے نے ایک نئی کروٹ لی۔ جس کی شروعات ہندوستان میں نہیں بلکہ پاکستان میں ہوئی۔ خالدہ اصغر (آج کل خالدہ حسین)، انور سجاد، احمد ہمیش وغیرہ نے افسانے کے بنیادی تشکیلی عناصر سے انحراف کرتے ہوئے علائم و ابہام کا استعمال کرتے ہوئے تقریباً تجریدی افسانے خلق کرنے شروع کیے۔ کہا جاتا ہے کہ کامیو، کافکا، سارتر و دیگر علامت پسند مغربی قلم کاروں کے زیر اثر اپنے فن پاروں کو خلق کیا۔ جو فن پر ترقی پسند غلبے سے یکسر مختلف اور آزاد تھے اردو میں نئے رجحان ساز سمجھے گئے۔ پاکستان میں اس رجحان کی تیز رفتار پذیرائی اس لیے بھی

ہوئی کہ پاکستانی معاشرہ اچانک ہی ایسے انہدام سے دوچار ہوا کہ وہ تمنائیں جن کی بنیاد پر ملک تقسیم کر کے آزاد اور منصفانہ سماج کے قیام کا خواب دیکھا گیا تھا سب خاکستر ہوئیں۔ فسطائی آمریت ایک دوسرے روپ میں در آئی تھی۔ دانشور طبقہ بے چین ہو اٹھا، جبر ایسا تھا کہ درونِ ذات ٹوٹن اور گھٹن کا احساس شدید تر ہونے لگا۔ زبان بندی کا خوف، کسی متبادل کی عدم موجودگی، بے یقینی، بے چارگی انھیں مغرب کے اس فلسفے سے قریب لے آئی جو وہاں کے بکھرتے معاشرے کی پیداوار تھا۔ کامو، کافکا اور سارتر کی معروضی اور غیر معروضی وجودیت کا فلسفہ ان کے یہاں زندگی کا واہمہ نہیں بلکہ حقیقت بنتے نظر آرہے تھے۔ حالات جیسے بھی رہے ہوں مشرق میں بیزاری، بیگانگی، افسردگی، تنہائی، رشتوں کی پامالی وغیرہ اتنی شدید نہیں تھی جتنی کہ مغرب میں۔ مشرقی معاشرہ پھر بھی قدروں کا پاسدار تھا۔ ہند و پاک میں ان کے اسباب اور تھے، لہٰذا ہم دیکھتے ہیں کہ خالدہ حسین، احمد ہمیش، انور سجاد نے سراسر تجرید نہیں لکھی، بیان و معنی کا ارتکاز قائم رکھا۔ انور سجاد کے ان افسانوں کو اگر ہم القط کر دیں جو ان کے علمِ طب کے زیر اثر وجود میں آئے تھے۔ مثلاً ''گنگرین'' یا ''ریبیز'' وغیرہ۔ بعد کے آنے والے افسانے اور ناول کا تجزیہ کریں تو معلوم ہوگا کہ ان کے یہاں مشرقی اقدار، زمینی قصے، حکومت، سماج اور افراد کے درمیان رشتے، سب موجود ہیں صرف یہ کہ ان کا اظہار کھلا نہیں بلکہ غیر روایتی ہے۔ افسانے کے روایتی قواعد ان کے یہاں اہم نہیں ہیں، بیانیہ بھی منفرد ایجاد کی۔ صغیر افراہیم نے یہاں انور سجاد کے ناول ''خوشیوں کا باغ'' کے متعلق اپنے تجزیاتی مقالہ میں اس کی اسلوبیاتی سنجیدگی اور بیانیہ کی پُر اسراریت کو تخلیق کار کا غیر معمولی فنی وصف بتاتے ہوئے منطقی جوازات پیش کیے ہیں۔ ''انور سجاد کا رویہ اس کہانی کی تخلیق سے وابستہ تمام سطحوں پر کیا فکری، کیا جذباتی، کیا تخلیقی اور لسانی، ایک ایسے آرٹسٹ کا رویہ ہے جس نے اظہار کی جانی پہچانی برسوں پُرانی شرائط کو بالائے طاق رکھ کر اپنے قاری کو ایک نئے فنی استحکام سے دوچار کیا ہے۔'' انور سجاد اور ان کے ہم عصر افسانہ

نگاروں کے یہاں بیانِ واقعہ وصداقت کے لیے ایبذرڈ آرٹ کی تکنیک کا استعمال یورپ سے ہی مستعار تھا۔ خاص طور سے فرانسیسی فکشن میں پینٹنگ کے ایسے تجربے بڑے کامیاب تصور کیے گئے تھے۔ اگر یہ تجربے یورپ میں کامیاب تھے تو ان سے استفادہ کوئی جرم نہیں۔ آخر سائنسی ایجادات جو یورپ میں ہوئیں ان سے استفادہ ہم نے کیا ہے اور کر رہے ہیں۔ مگر ہمارے یہاں کی ریڈرشپ اتنی باشعور اور باخبر نہیں تھی جو اس آرٹ کے تلازمات اور ان کے تفاعل کی شناخت کر اس کی قرات کا لطف لیتی۔ یہاں تک کہ ذہین قاری اور اردو ناقدین جو روایتی تنقیدی اسکول کے پروڈکٹ تھے انھیں بھی مشکلیں درپیش تھیں۔ مطلب اکثریت ان کی تھی جو ان تجربوں کو اپنے شعور کا حصہ بنانے میں ناکام تھے۔ اپنا خیال یہ ہے کہ آرٹ فکشن میں جتنے بھی ناقابلِ فہم استعارے اور علامتیں، جس رنگ اور پیکر کی ہوں، کسی نہ کسی سطح پر معنی ضرور دیتی ہیں۔ جیسے کبھی کبھی شعر کے بے میل مصرعے۔ یہ بڑی خوش آئند بات ہے کہ ناقدین کی نسلِ نو (New Genra) ان کے تئیں سنجیدہ ہو رہی ہے۔ ڈاکٹر صغیر افراہیم اپنی انکشافی واکتشافی قوت کو بروئے کار لا کر انور سجاد اور ان کے قبیل کے افسانہ نگاروں کے افہام و تفہیم کا سامان کر رہے ہیں۔ ہماری تنقید نے یہ فریضہ اس وقت نبھایا ہوتا تو ہم خلفشار میں مبتلا نہ ہوتے۔ کہانی کی واپسی کا علم بلند نہ ہوتا۔ کیا یہ حقیقت نہیں ہے کہ قرۃ العین حیدر کا ''آگ کا دریا'' ناول اور افسانے جو نامانوس علامتوں، استعاروں، تشبیہات، تلمیحات، یوروپی اور مشرقی اسطور اور حوالوں سے آئے تھے، اگر تنقید اور تجزیے نے یہ نہ سمجھایا ہوتا تو ان تک کتنوں کی پہنچ ہوتی۔ مگر یہ کہا جاتا ہے کہ Minority is always intelegent۔ منظر نامہ پہ ایسی ذہین اقلیت ضرور رہتی ہے جو ذکی، باشعور اور سنجیدہ ہوتی ہے۔ مشتعل ہو کر رد کاری کا رویہ اختیار نہیں کرتی۔ تجریدی اور علامتی افسانے اب اس اقلیت سے کامیاب گزر کر اکثریت میں پھیل رہے ہیں۔ احتساب کا نیا عمل شروع ہو چکا ہے۔ قلب واذہان میں وسعت پیدا ہو رہی ہے۔ آرٹ اور فن کی قدر، قیمت حساس

گیجٹس (Gadgets) کی مدد سے متعین ہو رہی ہے۔ انور سجاد کے علاوہ پروفیسر صغیر افراہیم نے ان کے بعد اُبھرنے والے اور افسانے کی زمین پر مستحکم ہونے والے افسانہ نگاروں کا محاسبہ بھی اسی تناظر میں مختلف جہت سے کیا ہے۔ مثلاً شوکت حیات، عبدالصمد وغیرہ۔

شوکت حیات لا اسمیت پر اصرار کرنے والے ایسے افسانہ نویس ہیں جو وجودِ ذات کو کل میں تلاش کرتے ہیں۔ لہٰذا جب تک ذات کی دریافت مکمل نہیں ہوتی فنکار لا اسمیت کے مرحلے میں ہوتا ہے اور یہ لا اسمیت ان کے اندر ٹکراؤ کی صورت پیدا کرتی ہے۔ انھیں صورتوں کا بیان ان کے افسانے ہیں۔ یہ صورت بلراج مینرا کی معروضی وجودیت (Objective Existantialism) سے متاثر ہے۔ ان کے یہاں ٹکراؤ اور بکھرنے کا عمل نہیں بلکہ کشمکش کو شدید کر کے حیات کے مثبت ٹکڑوں کو جوڑنے کا عمل ہے۔ ان کا افسانہ ''گنبد کے کبوتر'' اس عمل کا نمایاں حصہ ہے۔ گنبد کے ساتھ کبوتر ایک مخصوص کمیونٹی کی پہچان فراہم کرتا ہے، جو دیگر موجود ملتوں کے درمیان اپنے تشخص کی سالمیت کی خاطر اسٹیٹ آف کونفرنٹیشن (State of Confrontation) میں ہے۔ جائے وقوعہ فلسطین ہو کہ ہندوستان پروفیسر صغیر افراہیم نے اپنے محاسبے میں نہایت سنجیدہ بحث قائم کی ہے خوبیوں اور کہیں کہیں کمزوریوں کی گرفت بھی کی ہے۔ جو ان کی چُست نگاہی کو درشاتی ہے۔

ہم عصرانِ صمد کے تقریباً ایک عشرہ بعد طارق چھتاری کا ورود ہوتا ہے۔ اگر موسیقی کی زبان کا استعمال کیا جائے تو وہ دھیمے سروں میں ابھرتے ہوئے ایک خاص بلندی پر آپہنچے ہیں جہاں سے وہ نظر بھی آتے ہیں اور نظر میں بھی آتے ہیں۔ اس مجموعے میں ان کی کہانی ''چابیاں'' کا مطالعہ ان کے اسلوب اور تکنیک کے حوالے سے پیش کیا گیا ہے۔ ڈاکٹر صغیر افراہیم افسانے کے پُرشعور مطالعے سے یہ دریافت کرتے ہیں کہ افسانہ خواب اور حقیقت کے اتصال سے فنی وحدت میں ڈھلا ہے۔ گویا ڈریم اینڈ ریلیٹی کو سیکوینس میں پرو کر ایک واحدے میں مجسم کیا گیا ہے۔

اس واحدے میں گردش کرتے ضروری ارکان بھی نظر آتے ہیں۔ مثلاً تمنا اور تباہ کاری یعنی مقصد اوراس کی تحصیل کے درمیان سنگین رکاوٹوں کا آنا۔ جن کے موثر اظہار کے لیے کردار مکالمے، مناظر، بیانیہ، تشبیہ، استعارے، کلائمکس، علامیہ سارے آلے استعمال کیے گئے ہیں بلکہ یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ داستانوں کے اسٹرکچر میں موجود عہد کا افسانہ بیان ہوا ہے۔ قصہ حاتم طائی، گل بکاولی، علی بابا چالیس چور، تیشۂ فرہاد ان سب میں جستجو اور تلاش کی ایک منزل ہے۔ پھر اس کی تلاش میں جہد مسلسل اور منزل یابی یعنی خاتمہ بالخیر۔ تجزیہ نگار کے مطابق اس افسانے میں منزل مل کر بھی سرک جاتی ہے۔ معلوم ہوا کہ منزل تو دوسرے رُخ پر ہے، مثلاً سندیپ کے بیٹے منا کو جب چابیوں کے ساتھ ہدایتی پرچی ملی تو لکھا تھا کہ،'' یہ ایک ایسے محل کی چابیاں ہیں جو یہاں سے ہزاروں میل دور مغرب میں واقع ہے۔'' جب کہ خود سندیپ کی پرچی میں مغرب نہیں مشرق کی طرف واقع ہے لکھا ہوا تھا۔ افسانہ اس خواب کی کہانی ہے جو گلوب کی تین حاوی ملتوں نے دیکھے تھے۔ ایک نے پورے مشرق اور جنوبی ایشیا کو اپنے اثر میں لے لیا (مہاویر)۔ دوسرے نے دیکھا تو مغربی ایشیا سے یورپ تک فتح یاب ہوئے (ابن سعید)۔ تیسرے نے دیکھا تو پوری دنیا کو مطیع بنا لیا (البرٹ)۔ یہ تینوں دنیا کے تین بڑے اور مقتدر کمیونٹیز کے استعارے ہیں جنھیں برت کر علامیہ تخلیق کیا گیا ہے۔ زندگی مسلسل جہد ہے منزل و مراد کبھی نہیں ملتی۔ یہ سب التباس ہے منزلیں کبھی ایک رخ پر نہیں ٹھہرتیں، انسان البتہ اپنے اپنے عقائد کے مطابق جنتوں کا تصور ضرور کرتا ہے اور اس کی برآری کے لیے کتنے زخمی گھوڑوں کی نالوں میں کیلیں گاڑتا ہے لہولہان کرتا ہے، تاراجی کے اسباب مہیا کرتا ہے۔ صغیر افراہیم نے بڑی درک کے ساتھ ان مضمرات کو واشگاف کیا ہے۔ اس طرح خوبصورت مگر علامتی کہانی کو سمجھنے کی راہیں استوار کی ہیں۔

اس مجموعے میں ایک مضمون ''ترنم ریاض کے افسانوی ادب میں

جمالیاتی طرز احساس کا تخلیقی اظہار'' بھی شامل ہے۔ یہ نام نگار عظیم، آشا پربھات، غزال ضیغم اور مبینہ امام وغیرہ کے ساتھ ہی منظر عام پر آیا۔ مگر بہت جلد اپنی شناخت قائم کرنے میں کامیاب ہوا۔ ان دنوں خواتین افسانہ نگاروں کے انتخابات میں ان کی شمولیت نہ ہو تو شاید انھیں ادھورا سمجھا جائے گا۔ پروفیسر صغیر افراہیم نے ان کے افسانوں میں احساسِ جمال اور تلازمے دریافت کرنے کی سعی کی ہے۔ تانیثیت وغیرہ سے کوئی خاص بحث نہیں چھیڑی ہے کیونکہ جنس اساس اپروچ ایک فیشن سا ہو گیا ہے۔ فن پارہ شعر ہو کہ افسانہ، مصوری ہو کہ مجسمہ سازی، موسیقی ہو کہ ڈرامہ خالق کی جنسی بنیاد پر Evaluate نہیں کیا جانا چاہیے۔ اصل قوت اس کے فن کی ہوتی ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ اس کے محرکات اور حوالے تانیثی مرتبت مسائل اور ان کے جنسی رویے ہوں۔ ایسے موضوعات مرد افسانہ نگاروں میں بھی وافر ہیں۔ بلکہ ان پر پدری سماج یا مرد سماج کے جبر و استبداد کے نتائج میں پیدا شدہ افسردگی اور بے چارگی کے سد باب کی خواہش بھی موجزن ہے۔ مظلوم خواتین افسانہ نگاروں کے حمایتی بھی ہیں۔ Disimpowered male کے تصور پر مبنی افسانوں کی ایک Anthology بعنوان Stories of the Dis empowered male شائع ہوئی ہے (Rupa & Co.)۔ جس میں ہندوستان کی مختلف زبانوں کے ان افسانوں کو شامل کیا گیا ہے جن میں عورت کے سماجی مرتبت، مساوی حقوق، احتجاج جنسی و جذباتی عمل کو ایک خاص ہمدردی کے ساتھ منعطف کیا گیا ہے۔ پریم چند کا: بنگلہ کے ٹیگور؛ اسمیہ کے لکشمی ناتھ بیج بروا؛ سلیل چودھری، بنگلہ؛ ہومین برگوہائن، اسمیہ؛ سری نواس ونائک کل کارنی؛ مراٹھی؛ کاندھرواں، تمل؛ چندر شیکھر روتھ، اڑیہ؛ اینٹھاٹم، ملیالم: اور انگریزی کے چار افسانے، اردو کے تین افسانے: پریم چند ''کفن''، منٹو ''دھنواں''، انیس رفیع ''پتل دی'' ان افسانوں میں قدیم و جدید افسانہ نگار بھی شامل ہیں۔ ان افسانوں کے مطالعے سے پدری نظام فکر میں متحرک وہ ڈائنامکس ضرور موجود ہے جو نسائی عزم و قوت کی شناخت کرتا ہے۔ دونوں

اصناف کے تفوق کو نظر انداز کرتے ہوئے ان کی اہمیت کا یکساں اقرار کرتی ہیں۔ یہ دو حقائق فنکار کی بے تعصبی کے ثبوت ہیں جو بلا تخصیص زبان و عصر، مرد و زن کو فن کی عینک سے دیکھتا ہے۔ ان میں جو جب جس دور میں مظلوم و معذور ہوتا ہے فن کار اس کے ساتھ ہوتا ہے۔ چنانچہ کہا جا سکتا ہے کہ تانیثی شعور صرف عورت کی مونوپالی نہیں۔ ٹھیک اسی طرح تذکیری شعور بھی مردوں کی جاگیر نہیں۔ فرق صرف اتنا ہے کہ موضوع کے تئیں ہر فنکار کے احساس کی سطح مختلف ہوتی ہے، ان کے فن کا معیار الگ الگ ہوتا ہے۔ زیر نظر مجموعہ ''اردو کا افسانوی ادب'' میں ترنم ریاض کا ایک ناول ''مورتی'' اور افسانہ ''مجسمہ'' بطور خاص زیر مطالعہ آیا ہے۔ ہندوستانی فکشن کے یہ دو روپ ہمیں عورت کے تئیں اذنِ بیداری دیتے ہیں اور حسِ لطیف کو افزوں بھی کرتے ہیں۔ فنکار کا یہی تخلیقی جمال ہے۔ ان دو حوالوں سے بطورِ خاص یہی باور کرایا گیا ہے جس سے ترنم ریاض کا گہرا نسائی سروکار نمایاں ہوتا ہے۔ پروفیسر صغیر افراہیم نے یہ مطالعہ کچھ اس انداز میں کیا ہے کہ مرد کے کندھے کا ٹوٹنا، ماں اور بچے کا ٹوٹ کر الگ ہوجانا، بے جان مدقوق عورت کے مجسمہ کا چننا، بچے کے گال پر ممتا کے ہونٹ ثبت کرنا، بڑی خوبصورتی سے عصر حاضر کے ناری سمواد کے مظاہر بن گئے ہیں۔

فکشن کے باب میں ناول نگاری ایک نادر تخلیقی عمل ہے۔ انگریزی کا یہ لفظ یہی مفہوم رکھتا ہے۔ یعنی یہ فن نادرہ کاری کی ایک ادبی شاخ ہے۔ اردو میں ڈپٹی نذیر احمد، مرزا ہادی رسوا اور منشی پریم چند نے اس فن کو عروج دیا اور اب یہ اکیسویں صدی میں ہے۔ اردو ناول ابتدائی تجربوں سے گزرتا ہوا برصغیر کی تقسیم در تقسیم کے بڑے حوالوں سے دوچار ہوتا ہے۔ مگر چاروں شانے چت نہ ہو کر مزید قوت بخش بن جاتا ہے۔ بلکہ اس کا کینوس وسیع تر ہوا ہے۔ ناول جو پریم چند تک طبقۂ اشرافیہ کے تفنن طبع، اصلاح معاشرہ اور سماجی و طبقاتی مسائل کی ترجمانی کر رہا تھا ۱۹۴۷ء کے بٹوارے کے بعد اپنی نئی شعریات مرتب کرتا ہے۔ جس میں میونلیٹیز، فسادات

میں حیوانی رقص، مذہبی بنیادوں پر تبادلۂ آبادی، بے وطنوں کی نئی سرزمین پر ناقدری اور کرب کی نفسیات کی از سرِ نو تشکیل، سارے سلگتے محرکات کو مجسم کرنے لگا۔ ''خدا کی بستی''، ''آگ کا دریا'' جانے کتنے ناول اس ٹرننگ پوائنٹ کے تاریخی گواہ بن گئے۔ ٹھیک اسی طرح جیسے دو عالمی جنگوں نے مغربی ناولوں کی حسیات بدل کر رکھ دی تھی۔ ان دونوں واقعات میں ایک چیز مشترک تھی انسانی قدروں کی پامالی۔ انسان کا انسان کی سطح سے گر جانا، انسانیت کو ننگ دھڑنگ کر دینا۔ اردو ناول کا متن اور مزاج ایک بار اور بدلا جب برِ صغیر کا ایک اور بٹوارہ ہوا۔ یہ بٹوارہ لسانی بنیادوں پر وجود پذیر ہوا۔ نفرت اور تعصبات کے خونچکاں مظاہرے نے کشتوں کے پشتے لگا دیئے۔ ۱۹۶۵ء کی جنگ، ۱۹۷۱ء کا بٹوارہ انبوہ الم۔ ۱۹۷۰ء سے ۱۹۸۰ء کے درمیان قرۃ العین حیدر کا بس ایک ناول، جس نے دونوں بٹواروں کو سمیٹا تھا اور کراس کلچر طغیانی کا ایک Montage تیار کیا تھا۔ یہ ناول یقیناً سیاسی Saga تھا۔ ڈاکٹر صغیر افراہیم نے ۱۹۸۰ء کے بعد کے ناولوں (جو ''آخرِ شب کے ہم سفر'' کے بعد آئے) ان کا خاص مطالعہ پیش کیا ہے۔ جن کا تناظر بھی یہی ہے۔ فرق صرف جائے وقوعہ کا ہے۔ یہ تینوں ناول اتفاق سے ان افسانہ نگاروں نے لکھے ہیں--- عبدالصمد (دو گز زمین)، مشرف عالم ذوقی (بیان)، حسین الحق (فرات) جو اردو افسانوں کے نیو ویو رائٹرس کہے گئے ہیں۔ ان تینوں کا تعلق بہار سے ہی ہے۔ قیامِ پاکستان سے بہار کی زمین تو نہیں بٹی مگر سب سے بڑا نقصان بہار کے مسلمانوں کو ہوا۔ فسادات اور ہجرت نے بہار کے مڈل کلاس طبقے کو ہجرت پر اکسایا۔ کچھ تو خوف و دہشت اور کچھ اسلامی ریاست کی خوابناک اور درخشاں مستقبل کے فریب میں منتقل ہوئے۔ بالائی طبقہ تو خیر بٹوارے کے جوش و خروش میں ملوث ہی تھا مگر جب نئی زمین پر ناگفتہ بہ صورت حال کا سامنا ہوا تو سقوطِ پاکستان کے بعد ہندوستان واپس ہو گئے اور روپوشی کی زندگی اختیار کی۔ ان کی اس طرح کی آمد سے کنبوں کے افراد میں ان سے اجنبیت اور غیریت کے نفسیات پیدا ہونے لگی۔ سماجی

تانے بانے بکھرنے لگے۔ رشتوں میں دراڑیں پڑنے لگیں، متصادم صورتِ حال تھی۔ مستزاد یہ کہ حکومتوں نے بھی غیر ہمدردانہ رویہ اختیار کیا۔ کسی کے نام پاکستان سے خط آجائے تو اس پر خفیہ پولیس کی نگرانی بٹھا دی جاتی۔ پناہ دینے والے ہمدرد کنبے وحشت زدہ ہوا ٹھے تھے۔ اس ناگہاں واپسی سے بھی بہار ہی متاثر تھا۔ اسی پس منظر میں عبدالصمد کا ناول ''دو گز زمین'' منظر عام پر آتا ہے۔ تجزیہ نگار کا یہ خیال درست ہے کہ دونوں بٹواروں کے بعد ہندوستان کی مسلم سیاست پر یہ پہلا حقیقت افروز اور پرخلوص ناول رقم ہوا۔ اس ناول کی طاقت زبان اور بیان اور اس کی بُنت تو ہے ہی مگر سب سے طاقتور عنصر ہے اس کا بیانیہ (Narrative)۔ مسلمانوں کی وطنِ ہند میں معاشرتی، تہذیبی، سیاسی، مذہبی ڈھانچے کی تبدیل شدہ منظر نامے میں نئی تعبیر و تفسیر پیش کرنے کی ایماندارانہ جرات جو عبدالصمد نے پورے وثوق اور تارتخیت کے ساتھ کی۔ کسی مصلحت سے کام نہ لے کر کھوٹے کو کھوٹا کہا۔ اس خیال سے بھی اتفاق کہ یہ ناول ایسے فنکار کے ہاتھوں وجود میں آیا جس کی موضوع سے غیر متزلزل جذباتی وابستگی تھی، اور اپروچ بے حد معروضی اور سائنٹفک۔ واقعات و حالات کو کہانی میں اتنے موثر انداز سے پیرائے اظہار میں پرویا کہ قاری ہر لمحہ متجسس اور ملوث رہتا ہے۔ لہٰذا اس کی ریڈیبلیٹی صد فی صد یقینی تھی۔ اس ناول سے قارئین نے یہ پیغام اخذ کیا کہ کہیں ہجرت کے لیے مسلمان جو ہمہ وقت ریلوے پلیٹ فارم پر کھڑا محسوس کرتا تھا اب پلیٹ فارم سے اتر کر اپنے شہر، اپنے ملک کے اچھے برے میں شریک ہے۔ تلاشِ معاش کی ہجرت کو ہم ہجرت نہیں کہتے۔ زمین اور زندگی کی فلاح کے لیے سفر کرنا حیاتِ انسانی کی ضرورت ہے۔

مشرف عالم ذوقی کا ''بیان'' اور حسین الحق کا ''فرات''، ''دو گز زمین'' کے بعد وقفے وقفے سے منظر عام پر آئے۔ معترضین کا کہنا ہے کہ یہ دونوں ناول ایک طرح سے ''دو گز زمین'' کی توسیع ہیں۔ مگر یہ بڑا جارحانہ تبصرہ ہے۔ حالات اور موضوع یکساں ہو سکتے ہیں، اس کی تعبیر و تفسیر یکساں ہو، اس کو ماننے میں سنجیدہ

قاری کو تامل ہوگا۔ اگر ہم غور کریں تو یہ تینوں ناول نگار مزاجاً، طبیعتاً، تاریخی شعور اور تخلیقی حرارت کے لحاظ سے کم و بیش ہیں۔ ان کے ڈکشن، ان کے بیانیے، تخلیقی زبان کی بھی الگ الگ سطحیں ہیں۔ فکری نہج اور موضوع سے متعلق تجربے، مشاہدے اور مطالعے کے Level میں بھی فرق ہے۔ زاویۂ نظر بھی ایک نہیں۔ تو ایسے میں وہ کسی فن پارے کی توسیع کیسے کر سکتے ہیں۔

حسین الحق کا ناول اپنے تخلیقی اظہار کے لیے منفرد ہے۔ علاوہ ازیں ناول کی کہانی منظر بہ منظر ٹینس ہوتی جاتی ہے۔ فرات اس ٹینشن کا استعارہ ہے۔ ناول کی دلیر اور بہادر ہیروئن کی شہادت اس کا کلائمکس ہے۔ لہٰذا دلچسپی آخر تک قائم رہتی ہے۔ اس کے برعکس ''بیان'' میں اسٹوری فائلنگ کی کیفیت کہانی میں تصادم و کشمکش زیادہ ہے۔ حالانکہ صغیر افراہیم نے ناولوں کو ان تناظرات میں نہیں دیکھا ہے مگر ان تینوں ناولوں کی اہمیت پر زور دیا ہے۔ اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ہنگامی موضوعات کو فن پارے میں تبدیل کرنا بے حد مشکل کام ہے۔ فن کار کے اندر کوئی ایک کمی فن پارے کو بے روح کرنے کا امکان رکھتی ہے۔ مگر یہ تینوں ناول اس امکان کی زد میں آنے سے بچ گئے ہیں اور صغیر افراہیم بھی اسی نتیجے پر پہنچتے ہیں۔

اس مجموعے میں عبدالصمد کی ناول نگاری پر ایک مبسوط مقالہ بھی شامل ہے۔ ''دو گز زمین'' کی غیر متوقع کامیابی کے بعد ان کے چار اور ناول منظر عام پر آئے۔ اس تجزیاتی مطالعہ میں ان ناولوں کے تئیں کئی سوالات اٹھائے گئے ہیں۔ سب سے پہلا سوال ان چار ناولوں کے معیار سے متعلق ہے۔ آیا ناول نگار ان میں ''دو گز زمین'' جیسا معیار برقرار رکھ پایا ہے؟ اسلوب اور تکنیک میں کوئی نمایاں ترقی و تبدیلی واقع ہوئی ہے؟ ناولوں کے موضوعات کے برتاؤ میں کوئی منفرد طریقۂ کار بھی اپنایا ہے؟ اور صغیر افراہیم کا سب سے اہم سوال یہ ہے کہ اردو ناول کے حالیہ ازدہام میں ناول نگار کس مقام پر فائز ہے؟ ان تمام سوالات کا مفصل جواب مقالے میں موجود ہے۔ آخری پیراگراف میں تعین مقام و قدر کی سعی بھی معلوم ہوتی

ہے۔ آخری جملہ اس ضمن میں مقالے کی کلید ہے: ''سیاست فی زمانہ زندگی کرنے کے اسلوب پر براہِ راست اثر انداز ہوتی ہے اور یہی گہری آگہی عبدالصمد کی تخلیقی معنویت کو قائم کرتی ہے۔''

صمد سنِ شعور کو ان دنوں پہنچے جب بہار بٹوارے کے بعد ہندوستان کی نئی طرزِ حکومت کے خام تجربوں سے گزر رہا تھا۔ مجاہدینِ آزادی جن کے ہاتھوں میں انانِ حکومت آئی ان کے ہاں وہ سائنسی اپروچ اور ویژن نہیں تھا۔ جو اس سے ملحق ریاست کے ڈاکٹر بی سی رائے اور دیگر رفقاء کے پاس تھا اور جن کے یہاں کچھ تھا یا تو وہ قدرتی موت کے شکار ہوئے یا انھیں اقتدار کی جنگ میں شکست ہوئی۔ بہار لیڈر شپ کے بحران کا شکار روزِ اولیں سے تھا۔ مذہب، ذات پات، جہالت، غریبی، اس پر جمہوری نظام کی ریا کار پارٹی پالیٹکس نے بہار کے سماجی توازن کو بُری طرح بگاڑ دیا تھا۔ صمد نے شعور کی آنکھ ایسے ہی ماحول میں کھولی۔ لہٰذا سارا کچھ اس کے لاشعور کا حصہ بن گیا۔ مزید علمِ سیاسیات کے خصوصی مطالعے کے سبب ان کا سیاسی شعور خوب صیقل ہوا۔ لاشعور میں داخل شدہ ہلچل یقیناً صمد کو بے قرار رکھا ہوگا اور وسیلۂ اظہار (زبان و بیان) کے حاصل ہوتے ہی تخلیق کے سوتے صفحۂ قرطاس پر پھوٹنے لگے ہوں گے۔ افسانے پھر ناول در ناول مسلسل تخلیقی سفر کو سرمایۂ حیات بنایا۔ ناول کو وجد آفریں، سحر انگیز فقروں، جملوں، عبارتوں کی بہت زیادہ ضرورت نہیں۔ ضرورت ہے اس حسیت (Sensiblity) کی کہ جس سے ہر تخلیقی پارے کو مزین ہونا چاہیے۔ خوبصورت مکالمے تخلیقی ذہانت وجود میں لاتی ہے مگر دانشمندی (Wisdom) کو اساس بنانا نہایت ہی مشکل مرحلہ ہے۔ عبدالصمد کے یہاں اس سے گزر جانے کا عمل جھلکتا ہے مگر ''ایک ذرا اور ابھی'' صغیر افراہیم کا مقالہ اسی امکان کو ڈھونڈھنے کی کوشش ہے۔

''ایسی بلندی ایسی پستی'' کسی مخصوص معاشرہ اور تہذیب کی بھرپور عکاسی کرنے والا عزیز احمد کا یہ ناول تاریخی حیثیت کا حامل ہے۔ ڈاکٹر صغیر افراہیم نے

اس ناول کا تجزیہ بڑے انہماک اور خلوص سے کیا ہے۔ ناول سے متعلق ان تمام جارحانہ تنقید کا مدلل جواب دیا ہے جو اس کی اشاعت کے بعد سامنے آئیں، بطور خاص احمد علی کی تنقید کا۔ احمد علی انگریزی کے استاد تھے۔ لہٰذا وہ انگریزی ادب، انگریزی فکشن کے تئیں بڑا حساس رویہ رکھتے تھے جسے ہم انگریزی میں آج کل Puritan Attitude کہتے ہیں۔ چنانچہ کسی مقامی یا علاقائی صداقت کو ناول بند کرنے کے عمل کو مغربی نقطۂ نگاہ سے دیکھا کرتے تھے۔ نئی نسل کے ناقدین اپنے پیش رو بزرگوں کا احترام تو ضرور کرتے ہیں مگر وہ اپنی فہم و فراست کے بروئے کار لاکر بزرگوں سے اختلاف کرنے کا حوصلہ بھی رکھتے ہیں۔

ڈاکٹر صغیر افراہیم کا یہ مطالعہ بے حد معروضی اور استدلال و اعتماد سے متصف ہے۔ اس مضمون میں ان کی تنقیدی بصیرت اور تجزیاتی شعور اور سنجیدہ فکری Maturit کا پتہ دیتے ہیں۔ یہ لائق مطالعہ اس لیے بھی ہے کہ شجرہ یاتی (Family Tree) ناول لکھنے کا یہ تجربہ ہمارے ناول کی روایت میں کم کم ہے۔ یا ہے بھی تو اے آر خاتون کے فیل نما ناولوں میں ہے۔ جن میں رشتوں کا ہجوم جزئیات اور منظر نگاری کی بہتات ہے۔ جسے ہم محض وقت گزاری اور تفنن طبع کے لیے پڑھتے ہیں۔ مگر اس کی ادبی قدروں کا تعین ہنوز تشنہ تکمیل ہے۔ جیسا کہ مضمون سے معلوم ہوا کہ عزیز احمد کا یہ ناول اپنے دور کا شاہکار تسلیم کر لیا گیا تھا، اور ناول کی یہ افضلیت تا حال برقرار ہے۔ امید ہے کہ اس ناول کو ڈاکٹر صغیر افراہیم سا محتسب مستقبل میں بھی میسر آئے تا کہ اس کی زندگی طویل تر ہو سکے۔

''ہندو پاک میں رشتۂ ہمسائیگی'' (فکشن کے حوالے سے) میں اس نکتہ پر توجہ دی گئی ہے کہ زمین اور پراپرٹی تقسیم ہوتی رہتی ہے مگر آرٹ تقسیم نہیں ہوتا۔ گھروں میں دیواریں کھنچ جاتی ہیں مگر مکیں روحانی کرب میں مبتلا رہتے ہیں۔ دل ٹوٹ تو سکتا ہے مگر بٹ نہیں سکتا۔ ہندوستان کی تقسیم نے بھی اس کے دل کے ٹکڑے نہ کیے، زمینیں بٹ گئیں۔ کسی بھی جغرافیائی خطے کے بٹے سرحدوں کے درمیان

ادب وثقافت دل کی مانند دھڑکتا ہے۔ یہ زندگی بخش آکسیجن ہے جو لکیروں میں قید نہیں ہوتا ہریالیوں میں بسیرے کرتا ہے۔ ہندوستان کی تقسیم شدہ زمینوں پر ادب و ثقافت سبزہ زار ہے جو آلودگیوں سے محفوظ رکھتا ہے۔ ہندو پاک اور بنگلہ دیش کی ہمسائیگی پر امن دانش کی پیدا کردہ تمام مصنوعی اور زہرناک ٹکراؤ کے باوجود ان ہی سبزہ زاروں سے عبارت ہے۔ فکشن ادب کی ایک طاقتور صنف ہے۔ جو ان تینوں خطوں کے درمیان خیرسگالی کے جذبے کو مہمیز کرتا ہے۔ زیر نظر مضمون میں پروفیسر صغیر افراہیم نے ایسے ہی چند فکشن پاروں اور فکشن نگاروں کی نشاندہی کی ہے جن میں احساس آشتی فروزاں ہے۔ متاثر کن مثال منٹو کا ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' ہے۔ بقول مصنف ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' دانش مندوں کی بنائی ہوئی سرحدوں کو رد کرتا ہے...... اس دور کے تقریباً تمام بڑے ادیبوں کے یہاں اس کا بھرپور تصور ملتا ہے۔ تقسیم اور اس کے نتیجے میں پیدا شدہ ہولناک حالات کا انسانی حوالوں سے جتنا واضح اور حقیقت خیز Interpretation فکشن نگاروں نے کیا ہے شاید مورخین نہیں کر سکتے تھے۔ منٹو، بیدی، کرشن چندر کے بعد بے حد دانشورانہ Interpretation قرۃ العین حیدر کے یہاں دیکھا جا سکتا ہے۔ جس کا سلسلہ ''آخر شب کے ہم سفر'' تک جاری رہا۔ انتظار حسین، عبداللہ حسین، اسد محمد خاں سے خالد جاوید تک ہمارے ناول اور افسانے میں محبت و آشتی اور انسانی رواداری کے تجربی صداقتوں کو فنی اظہار کا موثر جامہ پہنایا ہے۔ اور یہ باور کرایا ہے کہ فنون لطیفہ کا باطن سرحدی لکیروں اور خارجی نظم و فشار سے پاک اور محفوظ ہے۔ اور یہی شفاف باطن زندگی اور سرحدوں کی پر امن ہمسائیگی کا ضامن بھی ہے اور مستقبل بھی۔ ڈاکٹر صغیر کا یہ مقالہ شاید اسی خیر سگالی کے جذبے کا نتیجہ ہے۔

''راستہ بند ہے'' جیلانی بانو کے اس افسانے کا تجزیہ پروفیسر صغیر افراہیم نے بڑے ڈرامائی انداز میں کیا ہے۔ انھوں نے انوکھا طریقۂ کار کا انتخاب کیا ہے۔ جس میں مخالفت بھی ہے اور مفاہمت بھی۔ جو عمومی تنقیدی رویے سے بالکل مختلف و

متضاد ہے۔ پہلا حصہ وارث علوی کی طرح افسانہ نگار پر ہلّہ بول قسم کا ہے جو بے حد جارحانہ تیور ہے اور دوسرا حصہ کسی شریف الطبع ناقد کے نرم لہجے میں اوصاف شماری پر مرتکز ہے۔ ایک ہی ناقد کے یہاں ایک ہی تخلیق کے لیے دو اپروچ کا ہونا قاری کو ششدر کر دیتا ہے۔ یہ دونوں حصے الگ الگ مضمون ہوتے اور مصنف بھی الگ الگ ہوتے تو کم از کم پہلا حصہ اپنی نوعیت کا منفرد مضمون ہوتا جس میں سیلو لائڈ (فلم) اور نکڑ ناٹک کی تکنیک کے حوالوں سے تنقید لکھی گئی ہے۔ قابلِ ذکر بات یہ ضرور ہے کہ سکّہ کے دو رخ کو ایک ہی آئینے میں دیکھنے کا تجربہ بولڈ اور دلچسپ ہے نیز نامور اور تواتر سے لکھنے والے فعال رائٹرس کو اپنی تحریروں اور Intent (عندیہ) کی فنکارانہ پیش کش پر محتاط ہونے کے اشارے بھی دیتا ہے۔ جو اس تحریر کی افادیت کو خاطر نشان کرتا ہے۔ ممکن ہے اس طرح کا تجربہ اپنی افادیت کے پیش نظر مقبول عام ہو جائے اور مروج بھی۔ ویسے دونوں حصوں میں Thematic Connectivity (موضوعی ربط) مضمر ضرور ہے۔ جو مقالے کو مربوط اور مسلسل ہونے کا احساس دلاتا ہے اور تجزیہ نگار کی ذہانت اور تنقیدی گرفت کا ثبوت فراہم کرتا ہے۔

خالدہ حسین کو پڑھنا ایک نتیجہ خیز عمل تو ہو سکتا ہے مگر کیسے پڑھا جائے کہ کسی نتیجے پر پہنچ سکیں، یہ طریقہ صغیر افراہیم نے قرینے سے بتایا ہے۔ خالدہ کے افسانوں میں کہیں یہ خبر نہیں ہوتی کہ شناخت شدہ موسوم فرد کے ساتھ کیا ہوا، اس پر کیا گزری، کیا حادثہ رُونما ہوا، مگر آپ کے سر میں جو ایک سے زیادہ آنکھیں روپوش ہیں، نہ جانے کیا دیکھتی ہیں۔ اسی طرح اتنے سماعتی آلے چُھپ کر سناتے اور پھُپھساتے رہتے ہیں۔ آپ ان سے دیکھتے اور سنتے کبھی نہیں تھکتے مگر جب اظہار کی باری آتی ہے تو آنکھیں مند جاتی ہیں اور لب مہر بند۔ نتیجتاً آپ اسے آنے والی نسل (Next Genre) کی فہم و ادراک کو ٹیسٹ کرنے کے لیے اَن کہا چھوڑ جاتے ہیں۔

خالدہ حسین روداد کے پردے میں ابہام کا کھیل کھیلتی ہیں۔ ان کے افسانے کی قرأت نئی نسل کے لیے ایک چیلنج اور امتحان ہے اور بطورِ خاص اُن کا افسانہ ''ہزار پایہ''۔ مگر خوشگوار حیرت ہوئی جب باشعور ناقد صغیر افراہیم اس مرحلے سے بخوبی اور بآسانی گزر گئے۔ خالدہ حسین کی تفہیم اس وقت شروع ہوتی ہے جب احساس ہو کہ اس حلقۂ دامِ وجود میں کچھ اچھی چیزیں ہوتی ہیں اور کچھ بُری بھی:

''ایسے میں مجھے وہ ڈاکٹر جیکل اور مسٹر ہائیڈ کی کہانی یاد آجاتی ہے اور میں اپنے آپ کو بدلتے لمحے میں دیکھنا چاہتا ہوں''

(ہزار پایہ)

یہاں 'میں' بے نام اور بے شناخت ہے۔ اس حوالے سے ڈاکٹر صغیر افراہیم اپنی وضاحتوں میں کہتے ہیں کہ:

''ڈاکٹر جیکل (اسٹیونسن کے ناول کا مرکزی کردار) دوہری زندگی گزارتا ہے۔ ایک چہرے پر دوسرا چہرہ لگا کر۔ اس میں ایک اچھا ہے، ایک بُرا ہے۔''

تجزیہ نگاری کی یہ آخری سطر قابلِ غور ہے۔ سب سے پہلے وہ اچھے بُرے کے فلسفے تک پہنچتے ہیں اور تفہیم کا عمل شروع ہو جاتا ہے-----

''جب تک انسان صحت مند رہتا ہے زندگی کی بھاگ دوڑ میں مصروف رہتا ہے۔ اسے ان سوالات پر غور کرنے کا موقع نہیں ملتا لیکن جب زندگی ساتھ چھوڑنے لگے تو آدمی زندگی پر نئے سرے سے روشنی ڈالتا ہے۔'' (صغیر افراہیم)

یعنی خالدہ حسین قدیم جاپانی شاعر باشو (Basho) کے ساتھ موت کے فلسفے میں شریک ہو جاتی ہیں۔

(۱)

پُرانا تالاب:

ایک مینڈھک کودتا ہے----
پانی کی کلکلاہٹ کی آواز
(۲)
ایک بے برگ شاخ پر
کوّا بیٹھا ہے
ایک خزاں رسیدہ شام!

دونوں ہائیکو میں حیات اور موت کا فلسفہ پوشیدہ ہے مگر شاعر کچھ نہیں کہتا، صرف منظر موجود کو تین مصرعوں میں لکھ دیتا ہے۔ نہ کوئی بیان نہ بیانیہ۔ آپ سب جانتے ہیں خزاں، موت کا استعارہ ہے اور شام ڈھلتی زندگی کا۔ یہ وہ منزل ہے جب موت کا احساس شدید ہونے لگتا ہے مگر خالدہ حسین موت کو کم از کم اس افسانے میں حتمی واقعہ نہیں سمجھتیں بلکہ بطور Humanist قائم انسانی قدروں، جن سے نیک آدمی کی زندگی عبارت ہے، کے بدی میں ڈھل جانے کا عمل سمجھتی ہیں۔ ممکن ہے کہ وہ عملِ تناسخ / پُنر جنم (Re-birth) کے فلسفے پر یقین رکھتی ہوں مگر پروفیسر صغیر افراہیم اسے کامو، کافکا کے اثرات کا نتیجہ بتاتے ہیں۔ شاید ایسا بھی ہو کہ کامو، کافکا خود گوتم بُدھ کے اس فلسفے سے متاثر ہوں کہ آدمی اپنی جی ہوئی زندگی کی غلط کاریوں کی پاداش میں حیات در حیات ''ہزار پایہ'' کیڑے کی شکل میں پیدا ہوتا رہے گا جب تک کہ اُسے نجات (نِروان) حاصل نہ ہو جائے۔ چونکہ فلسفۂ وجودیت جو ہمارے جدید افسانوں کا علامتی بیانیہ بن گیا تھا، جسے کافکا، کامو وغیرہ نے مروّج کیا اور صغیر افراہیم نے اسی مغربی اصولِ نقد سے اس کہانی کو خوبی سے سمجھایا ہے۔ ہمیں ان سے یہ توقع بھی ہے کہ وہ مشرقی حوالوں اور پیمانوں سے بھی تفہیم اور ترسیل کی کوئی صورت نکالیں اور مشکل فن پاروں کو اسی طرح خوبصورت اور معنی خیز انداز میں گرہ کشائی کریں۔

'بیان اور بیانیہ کی آویزش'---- ''چند اہم افسانہ نگار-۱۹۷۰ء کے بعد''

اور ''ہم عصر افسانوں کی تنقید'' جیسا کہ ہم نے شروع میں ہی عرض کیا تھا کہ ہمارے تازہ دم اکادمک اب صنف افسانہ کی طرف خصوصی توجہ دے رہے ہیں، جن میں پروفیسر صغیر افراہیم نے بڑی تیزی سے اپنی شناخت بنائی ہے۔ افسانے کے فن، معاصر تھیوریز، ہیئت ومواد نیز ان کی معنویت پر وہ مسلسل گفتگو کررہے ہیں۔ اپنے پیش رومہدی جعفر کی روایت کو آگے بڑھانے میں پیش پیش ہیں۔ یقیناً انھوں نے شعور بخش مطالعہ اور مبحث سے استفادہ کیا ہے جو حسن عسکری، شمس الرحمن فاروقی، گوپی چند نارنگ، وارث علوی، فضیل جعفری، انور سدید، چند اور نام جن کو میں مس کر رہا ہوں اس صنف پر طبع آزمائی کے لیے نئے ناقدین کو مہمیز کر رہے تھے۔ یہ ایک ارتقائی تسلسل (Evolutionary Process) ہے۔ بے حد حوصلہ افزا بھی کہ نا مساعد حالات میں یہ تسلسل نہ صرف جاری ہے بلکہ علاقائی (Regional) اور قومی (National) ادب کے تناظرات میں اردو کی اس سنجیدہ صنف کی قدر و قیمت متعین کرانے کی راہیں روشن کر رہا ہے۔ چند عالمی اشاعت گدے اردو فکشن کے شہ پاروں کو اردو میں ہی شائع کرنے کا سلسلہ شروع کر چکے ہیں۔ مثلاً آکسفورڈ، پینگوئن وغیرہ۔ یوں تو ترجمہ شدہ اردو افسانوں کی انتھالوجی مختلف پبلشروں نے بہت نکالے ہیں، جن سے اردو افسانہ غیر اردو دنیا میں اپنی موجودگی درج کراتا رہا ہے۔ یہ معروضات اس لیے نظر قارئین کی گئیں کہ ہمیں اندازہ ہو کہ اردو فکشن اپنی ترقی کے کن منازل سے گزر رہا ہے۔ ہمارے ناقدین کی تعبیریں اسے کسی مقصود منزل پر پہنچانے میں کتنی کارگر ہوئی ہیں۔ ہم صغیر افراہیم کے مشمولہ تین مضامین جو افسانوں کے فن اور ان سے متعلق مختلف نظریات اور ان کے اطلاقات اور پیش کردہ پہلوؤں پر ہے اُن کو اس تسلسل کی ایک کڑی سمجھتے ہیں۔

پروفیسر صغیر افراہیم نے افسانوں کے بیانیہ (Narrative) سے متعلق ایک مختصر سا مضمون سپرد قلم کیا ہے اور اس سلسلے میں کئی غلط فہمیوں کا ازالہ کرنے کی کوشش کی ہے۔ جو بیانیہ پر ہوئی حالیہ بحثوں نے پیدا کی ہیں۔ مگر اس پر مزید تفتیش

کی ضرورت ہے مثلاً ''بیانیہ اسٹیٹ مینٹ نہیں ہے نریشن ہے۔یعنی بیانیہ میں تو بیان موجود رہتا ہے مگر بیان میں بیانیہ کی موجودگی کا امکان شاذ ہی ہوتا ہے۔ کیونکہ بیان میں بیان کنندہ کا موجود ہونا ضروری نہیں ہے مگر بیانیہ میں بیان کنندہ کی موجودگی ضروری ہے۔'' جملہ اولیٰ سے بیانیہ میں بیان کی آویزش ظاہر ہے مگر اس کے برعکس بیانیہ کا بیان میں ضم ہونا ممکن نہیں ہے۔ مضمون میں یہ بھی باور کرایا گیا ہے کہ بیانیہ کا وجود مصنف کی اس خواہش میں پوشیدہ ہے کہ قارئین تک اس کی رسائی بذریعہ افسانہ ہو۔ مطلب یہ کہ وہ کمیونیکیٹ کرنا چاہتا ہے۔ قارئین افرادِ معاشرہ ہیں ۔ معاشرے کا ایک فرد دوسرے کو کچھ بتانا یا کہنا چاہتا ہے۔ ایک فنکار بھی یہی چاہتا ہے اور وہ ذریعہ افسانہ یا کہانی کو بناتا ہے۔ مگر کہانی خود مکتفی نہیں بلکہ مجموعی طور پر تاریخ کے بڑے بیانیہ کا حصہ ہے۔ مطلب افسانہ خود جزِ بیانیہ ہو جاتا ہے۔ بقول سریش اوتھی ''قدیم ہندوستانی تمدن کی روایت میں عمل و حرکت (Performance) مترنم شعر خوانی (Recetation) اور قصہ گوئی (Story Telling) بے حد اہم طریقۂ بیان و ترسیل رہے ہیں۔ قدماء کے یہاں بول چال کی زبان کو تحریر پر فوقیت حاصل تھی۔ اس کی مثال ہم قدیم ہندوستان کے دو ایپکس (مہا بیانیہ) رامائن اور مہا بھارت سے دے سکتے ہیں۔ واقعات و واردات کا بیان ادائیگی (Performance) کے ذریعے مترنم لحن میں کی جاتی تھی۔ جس میں قصہ بیان ہوتا تھا۔ اس زمانے میں یہ دونوں عظیم رزمیے تحریری نہ تھے۔ ان دونوں رزمیوں میں قصے در قصے ہیں جن کی حیثیت اس عظیم بیانیہ میں ذیلی بیانیہ کی ہے۔ شاید یہی روایت فارسی داستانوں سے ہوتی ہوئی اردو داستانوں تک پہنچی ہے۔ ہمارے یہاں فن داستان گوئی کو جو مقبولیت حاصل تھی اس سے ہم سب واقف ہیں۔ مہا بھارت سے لے کر داستانوں کا ہر ایپیسوڈ بیشتر خود مکتفی ہوتا ہے، جس میں دورِ متعلقہ کی معاشرت، ثقافت، انسانی نفسیات و جذبات، رزم و بزم اور عصری صورت حال کی فنکارانہ ادائیگی ہوتی ہے۔ قصے میں پروئی ادائیگی دلچسپ اور تفریح

بخش ہوا کرتی تھی۔ مہا بھارت میں بیان کے لیے تین راویوں (Narrator) کا استعمال ہوا ہے۔ نائمسا کا سن رلجہ، جنم جایا اور اندھے دھرت راشٹر نے راوی کا کردار ادا کیا ہے۔ ڈاکٹر صغیر افراہیم نے جو بیانیہ میں راوی کی موجودگی پر اصرار کیا ہے اس کی توثیق اس روایت سے ہوتی ہے۔ داستانوں میں بھی کوئی نہ کوئی قصہ گو ضرور موجود ہوتا ہے ہماری لوگ کتھا اور لوک گیتوں میں بھی بیانیہ کی یہی صورت ہے۔ بطور خاص شمال مشرقی خطوں میں مثلاً آسام، ناگالینڈ، اروناچل پردیش وغیرہ۔ یہاں زبانی بیانیہ کا چلن اب بھی موجود ہے۔ مگر اردو فکشن میں ہم اپنی اس گرانقدر مشرقی وراثت سے مستفید نہ ہو کر اس کی تاریخ اور اطلاقات مغرب کے وسیلے سے ڈھونڈتے ہیں۔ شاید اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ منشی پریم چند نے فکشن میں جس حقیقت نگاری کو متعارف کرایا وہ مغربی ناول اور افسانوں سے مستعار تھی۔ لہٰذا فکشن کی تنقید کے سارے اصول اور آلے وہیں سے لے کر ان کا اطلاق اردو افسانوی ادب پر بھی کیا گیا۔

زیر نظر مضمون میں مصنف نے جدید افسانوں کے بیانیہ پر بھی پُر مغز بحث قائم کی ہے اور جدید افسانوں میں بیانیہ کی گمشدگی کی طرف اشارہ کیا ہے۔ توجیہ یہ پیش کی ہے کہ ان افسانوں میں بیان تو موجود تھا مگر بیان کنندہ بڑی حد تک غائب تھا۔ پھر ان عناصر کی تلاش پر اصرار کیا ہے جن سے بیانیہ کی گمشدگی کی وضاحت ہوتی ہے۔ ستر کے بعد والے افسانہ نگاروں کے بیانیہ کو تخلیقی بیانیہ بتایا ہے اور بیانیہ کے سلسلے میں اظہار کے تین رخوں۔ بیان، بیانیہ، صراحت۔ کا تفصیلی ذکر کرتے ہوئے ڈاکٹر صغیر افراہیم اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ ''مصنف معاشرہ کا ایک حصہ ہے لہٰذا وہ یا اس کی لکھی ہوئی کہانی خود مکتفی نہیں ہے اور صرف افسانہ نہیں بلکہ داستان اور ناول دونوں مجموعی طور پر تاریخ کے بڑے بیانیہ کا حصہ ہیں۔''

''اردو کے چند اہم افسانہ نگار۔۔ ۱۹۷۰ء کے بعد'' یہ مقالہ قدرے طویل ہے۔ معاصرین پر لکھنا بڑا نازک مرحلہ ہوتا ہے۔ ادب کی کسی صنف پر لکھیں اس

سے متعلق قلم کاروں کی ایک بڑی تعداد موجود ہوتی ہے۔ کئی مکتبہ ہائے فکر اور ادبی رجحانات درپردہ اپنے اثرات کی توسیع کے لیے کشمکش میں مبتلا ہوتے ہیں۔ اپنے اپنے مطمح نظر کے مطابق تخلیق کار اپنی تخلیقات کی پیش کش کا اہتمام کرتا ہے اور یہ خواہش رکھتا ہے کہ اس کے فن پارے قارئین میں مقبول ہوں اور اصحابِ نظر کی توجہ کا مرکز بنیں۔ جو علم و آگہی سے متصف اور تخلیقی قوت کے حامل ہوتے ہیں وہ اس پر اصرار نہیں کرتے کہ ان کی تخلیق کو بلا وجہ سند امتیاز ملے۔ وہ انتظار کرتے ہیں، ان کو اپنی تخلیقی اور فکری طاقت پر اعتماد ہوتا ہے۔ مگر مشکل وہ کھڑی کرتے ہیں جو ادب اور قلم کو شہرت کا ذریعہ سمجھتے ہیں اور اکثریت اسی قبیل کے قلم کاروں کی ہی ہوتی ہے۔ ڈاکٹر صغیر افراہیم کو انتخاب کے اس کٹھن مرحلے سے بھی گزرنا پڑا ہوگا۔ بہرحال کسی شش و پنج میں نہ رہ کر اپنے صوابدید پر بھروسہ کرتے ہوئے وہ اس نازک مرحلے سے پار اتر آئے ہیں۔ اور ان افسانہ نگاروں کا انتخاب کیا ہے جو سن ستر کے آس پاس نمایاں ہو کر بڑی تیزی سے منزلِ اعتبار کو پہنچ رہے تھے اور جن کے یہاں عصر تازہ کی وہ ضرورت اُجاگر تھی جو جدید معاشرے کے نئے آدمی کی دریافت کا تقاضہ کر رہی تھی۔ چنانچہ ان انڈیویجیل افسانہ نگاروں کے انتخاب میں احتیاط برتتے ہوئے اس مطالعے میں بڑی عرق ریزی درکار تھی۔ پچاسوں افسانہ نگاروں کے سیکڑوں افسانے پڑھنا پھر ان کے امتیازات کی نشانیوں پر غور و فکر کرنا ان کی فکری، نظری، فنی وحدت کے امکانات کو ڈھونڈ کر انھیں مدلل و موثر اظہار کے سانچے میں ڈھالنا بھی بڑا دقت طلب مرحلہ تھا جسے موصوف نے دلجمعی سے طے کیا کہ ان کا منشا قارئین کو سادہ اسلوب نگارش میں افسانوں کی زیریں لہروں اور ان کے محرکات سے باخبر رکھنا تھا۔ یہ فریضہ وہ اپنی گزشتہ تصنیفات میں بھی ادا کر چکے ہیں۔ البتہ منتخب افسانہ نگاروں کی فہرست میں ایسے کئی نام رہ گئے ہیں جو متذکرہ افسانہ نگاروں کے ساتھ ساتھ لکھ رہے تھے اور اپنا ایک نقش بھی قائم کر چکے تھے۔ ہر چند کے اس مقالے کا کینوس بہت بڑا تھا اور اس کے لیے ایک الگ ضخیم کتاب کی ضرورت تھی

مگر یہ دریا کو کوزے میں سمیٹ کر بیک نظر (At a glance) مطالعے کی دعوت ضرور دیتا ہے۔

''ہم عصر افسانے کی تنقید'' ۱۹۷۰ء کے افسانوں اور افسانہ نگاروں کے مختصر مگر معلوماتی جائزے کے ساتھ ہی پروفیسر موصوف نے افسانوں کی تنقید پر بھی ایک نگاہ ڈالی ہے۔ اس سے متعلق ان کا مجموعی تاثر یہ ہے کہ اب فکشن کی تنقید جم کر ہو رہی ہے۔ بلا شبہ تنقید کا رُخ فکشن کی طرف مسلسل ہے۔ ڈاکٹر محمد حسن، ڈاکٹر قمر رئیس، ذرا بعد کو مہدی جعفر (جن کو ذہن جدید کے سروے نے بیسویں صدی کا اہم فکشن ناقد قرار دیا ہے۔ خدا کرے یہ سروے ہمارے ملک کے الیکشن اور رائے شماری جیسا نہ ہو) کے علاوہ اب تو اس منظر نامے میں ان کی قابلِ لحاظ تعداد داخل ہو چکی ہے، جن میں سے کئی اس مضمون میں بھی متعارف ہوئے ہیں۔ ڈاکٹر صغیر افراہیم کے اس مقالے کی نوعیت معلوماتی ہے جس میں انھوں نے سید محمد اشرف، طارق چھتاری اور چند دیگر افسانہ نگاروں پر تحریر کردہ مضامین کے اقتباس کی مدد سے ان فن پاروں میں فنی چابکدستی اور معنیاتی تہوں کو شناخت کرنے کی مستحسن کوشش کی ہے۔

جیسا کہ گذشتہ سطروں میں عرض کیا جا چکا ہے کہ اردو میں افسانوں کے تنقیدی معاملات تسلی بخش نہیں تھے اور بڑے فکشن نگار اس کے تئیں زیادہ جاگروک بھی نہیں تھے۔ اگر کسی سنجیدہ ناقد نے ان پر کچھ لکھا پڑھا بھی تو ان کی طرف سے غیر متوازن گرم جوشی کا کبھی کوئی مظاہرہ نہ ہوتا تھا۔ البتہ ایک مہذب فرد کی طرح رسمی شکریہ ضرور ادا کر دیا کرتے تھے اور بعض بعض تو اس کی بھی زحمت نہ کرتے۔ مطلب ان نابغان کا ادبی تشخص تنقید کا محتاج نہ تھا، مگر آج کا فکشن نگار ان کے تکیہ کے تبرکات کا رہین ہے۔ اکیڈمک تنقید کی بھیڑ نے فکشن نگار کو کوئی اور شعور نہ بخشا ہو مگر حکمت عملی کی بیساکھی ضرور فراہم کر دی۔ تنقید کی نظر میں کھپنے، اخلاقی اور غیر اخلاقی تدبیر ادبی منظر نامے کو بُری طرح متاثر کر رہی ہے اور یہ تخلیقی اصناف سے

لیے بہت بڑا خطرہ ہے۔ ڈر ہے کہ تخلیق کار سر بسجو د نہ ہو جائے۔ پروفیسر صغیر افراہیم اپنی تنقیدی صلاحیتوں کے تشکیلی دور کے آخری مرحلے سے گزر چکے ہیں۔ مشق، محنت اور لگن، فن سے وہ فرہاد سا خلوص، ان کے بہترین سرمائے ہیں۔ اس پر مستزاد زبان و بیان پر قدرت، تجزیاتی استعداد کے ساتھ اُن کے یہاں تلاش و جستجو کی چاہت بھی ہے۔ یہ خوبیاں ان کو میدانِ تنقید میں دور تلک لے جائیں گی۔ میری ان سے یہی توقع بھی ہے۔

انیس رفیع

AH-141 Sector II
Salt Lake
Kolkata-700 091
Mobile:09432646374

''انگارے''

سجاد ظہیر اور اُن کے افسانے

مغرب کے فنّی اور فکری نظریوں سے متاثر، بیسویں صدی کی چوتھی دہائی کی ابتدا میں ہندوستان کی اردو بولنے والی نئی نسل کا ذہنی اور جذباتی اُبال ''انگارے'' کی شکل میں سامنے آیا۔ یہ مجموعہ نومبر ۱۹۳۲ء میں نظامی پریس لکھنؤ سے شائع ہوا۔ اس میں پانچ افسانے سجاد ظہیر کے (نیند نہیں آتی، جنت کی بشارت، گرمیوں کی ایک رات، دلاری، پھر یہ ہنگامہ)، دو افسانے احمد علی کے (بادل نہیں آتے، مہاوٹوں کی ایک رات)، ایک افسانہ محمود الظفر کا (جواں مردی)، ایک افسانہ ڈاکٹر رشید جہاں کا (دلّی کی سیر) اور ان ہی کا ایک مختصر ڈرامہ (پردے کے پیچھے) بھی شامل تھا۔ ان تمام افسانوں میں روایت سے انحراف کی قدر مُشترک تھی۔ مذکورہ مصنّفین نے معاشرے کی اخلاقی صورتِ حال کا پردہ فاش کیا۔ ان اقدار کے کھوکھلے پن کی نشاندہی کی جس پر اس معاشرہ کی عمارت قائم تھی اور اس کے ساتھ ہی افسانہ نگاری کی روایت سے انحراف کرتے ہوئے بیانیہ کے نئے تجربات کیے۔ ان مشترک خصوصیات کے علاوہ ہر افسانہ نگار کی اپنی انفرادی خصوصیات بھی اس مجموعے میں بہت خوبی سے ظاہر ہوئی ہیں۔ دوسرے افسانہ نگاروں سے قطع نظر سجاد ظہیر کے افسانوں کا جائزہ ہی اس مشاہدے کی کوشش کرتا ہے۔

سجاد ظہیر کے پہلے افسانے ''نیند نہیں آتی'' کا آغاز رات کی خاموش تاریکی کے ایک منظر سے ہوتا ہے۔ ذہن میں گھڑ گھڑ، ٹخ ٹخ، چٹ چٹ کی آواز دستک دیتی ہے۔ بند دریچے کھلنے شروع ہوتے ہیں۔ پہلی تصویر میں اکبر بھائی اور اُن کا دوست اُبھرتے ہیں۔ تو، تو، میں، میں، کی تکرار۔ ''خدا سب کچھ کرے، غریب نہ کرے'' کا احساس، ٹپ، ٹپ کھٹ۔ دوسری تصویر لکھنؤ کی ہے۔ موسلا دھار بارش پھر امین الدولہ پارک۔ مہاتما گاندھی کے آنے کا انتظار۔ بادشاہ علی کے جوتے کی چوری، مہر کا جھگڑا۔ موجّل اور معجّل کی بحث۔ اماں کی باتیں۔ اُن کی کھانسی، سینے کی گھر گھراہٹ جیسے کسی پُرانے کھنڈر میں لُو چلنے کی آواز۔ خون تھوکتی ہوئی ماں جو بس پلنگ پر لیٹی رہی۔ ایک مہینہ، دو مہینہ، تین مہینہ۔ ایک سال، دو سال، سو سال، ہزار سال۔ برق رفتاری سے بدلتے ہوئے مناظر سے قاری حیران رہ جاتا ہے۔ وہ ابھی شاعر کی مفلسی اور تنگ دستی کا احساس بھی نہ کر سکا تھا کہ بیوی کی حیثیت لونڈی جیسی ہو جاتی ہے۔ خون کا سمندر ٹھاٹھیں مارتا ہے۔ چار برس کے بچے کو سزا کس جرم کی مل رہی ہے۔ خیال اس طرف منتقل ہوا ہی تھا کہ قیامت کا سماں، جہنم کا دہلا دینے والا منظر اور پھر ٹن ٹن ٹن...... افسانہ ختم۔

قاری پہلی نظر میں ہی اندازہ لگا لیتا ہے کہ یہ افسانہ روایتی انداز سے الگ ہٹ کر خلق کیا گیا ہے۔ اس میں نہ تو پلاٹ کی ترتیب ہے اور نہ ہی کردار کی کوئی خاص اہمیت بلکہ مختلف واقعات کو کولاژ کی شکل میں صفحۂ قرطاس پر منتقل کر دیا گیا ہے۔ خلط ملط واقعات یا مناظر کا آپس میں کوئی ربط نہیں ہے۔ سنجیدہ قاری کو ان گڈ مڈ سروں کو ترتیب دیتے ہوئے تسلسل میں لا کر خود نتیجہ اخذ کرنا پڑتا ہے۔ مختلف النوع واقعات سے گڈ مڈ پیکر خلق کرنا اور پھر ان پیکروں کو کسی ایک حاوی پیکر میں ضم کرنا بلا شبہ اردو افسانے میں ایک نیا فنی اور تخلیقی تجربہ تھا۔

''جنت کی بشارت'' میں سجاد ظہیر لکھنؤ کو مرکز و محور بناتے ہوئے افسانے کا

آغاز اس طرح کرتے ہیں:

”یہ اس زوال کی حالت میں بھی علوم اسلامیہ کا مرکز ہے ......
مگر بد قسمتی سے دو فرقے جن کے مدارس لکھنؤ میں ہیں، ایک
دوسرے کو جہنمی سمجھتے ہیں۔“

کیوں سمجھتے ہیں؟ اس غیر ضروری تنازعہ کی جانب توجہ دیے بغیر وہ اُن طلباء اور اساتذہ کی نشاندہی کرتے ہیں جن کے چہروں سے تقدس اور زہد ٹپکتا ہے اور جن کے بارے میں افسانہ نگار کہتا ہے کہ ”ان کے ایک ایک بال کو حُوریں اپنی آنکھوں سے ملیں گی۔“ ایسا ہی ایک کردار مولوی محمد داؤد کا ہے جو برسوں سے ایک مدرسے میں درس دیتے ہیں اور اپنی ذہانت کے لیے مشہور ہیں۔ تجاہل عارفانہ سے کام لیتے ہوئے افسانہ نگار نے اس کردار کو شعوری طور پر طنز کا ہدف بنایا ہے۔ آٹھ بچوں کے باپ ہونے کے باوجود وہ بیوی کے ورغلانے میں نہیں آتے ہیں کیونکہ ایسے موقع پر انھیں ”حوا کی آرزو، آدم کا پہلا گناہ، زلیخا کا عشق، یوسف کی چاک دامانی“ یاد آ جاتی ہے:

”میرے بندے ہم تجھ سے خوش ہیں! تو ہماری
اطاعت میں تمام زندگی اس قدر محو رہا کہ کبھی تو نے اپنی عقل
اور اپنے خیال کو جُنبش تک نہ دی جو دونوں شیطانی طاقتیں اور
کفر والحاد کی جڑ ہیں۔ انسانی سمجھ، ایمان واعتقاد کی دشمن ہے۔
تو اس راز کو خوب سمجھا اور تو نے کبھی نورِ ایمان کو عقل کے زنگ
سے تاریک نہ ہونے دیا، تیرا انعام جنّتِ ابدی ہے جس میں
تیری خواہش پوری کی جائے گی۔“

مُصنّف کی خوبی یہ ہے کہ اُس نے اندھی عقیدت مندی، توہم پرستی، جدید علوم وفنون سے بیگانگی وغیرہ پر براہ راست ضرب لگانے کے بجائے، زہر سے بُجھی ہوئی زبان سے ایک ایک لفظ تول کر جنّت کی بشارت کا اعلان کر دیا۔

یہاں عام قاری، مولوی محمد داؤد جیسے مذہبی شخص پر طنز سے جز بز ہو سکتا ہے لیکن غور سے پڑھنے والا اِس زیریں پیغام کو پڑھ لیتا ہے کہ مولوی محمد داؤد جیسے لوگوں کے لیے جنت محض حوروں کا دل خوش کرنے والا ایک تصوّر ہے۔ طنز کا ایک دوسرا پہلو اُس کشمکش میں مضمر ہے جو نیند اور بیداری، آدمی کے حقوق اور اللہ کی عبادت کے مابین جاری ہے۔ نیند اور بیوی سے روگردانی کر کے مولوی صاحب اپنی روحانی اور اخلاقی فتح پر خوش ہیں لیکن فطرت کو اس آسانی سے نہیں دبایا جا سکتا۔ افسانے میں حقیقی زندگی اور موہوم روحانیت کے ٹکراؤ کی کئی جہتیں ہیں۔ مصنف کے عقائد سے متعلق طنزیہ رویّے سے افسانے کو نقصان ہی ہوا ہے۔ اِس امر پر بغیر طنز کے بھی پلاٹ میں انسانی فطرت کے بعض گوشوں کو پیش کرنے کی گنجائش تھی کیونکہ فکشن میں براہِ راست کے بجائے بالواسطہ بات زیادہ تخلیقی تصوّر کی جاتی ہے۔

افسانہ ''گرمیوں کی ایک رات'' میں نہ صرف پلاٹ ہے بلکہ ارسطو کے المیہ کے پلاٹ کی طرح وحدتِ عمل اور وحدتِ قوت دونوں کا پابند پلاٹ ہے۔ حتیٰ کہ وحدتِ مقام تک کا بڑی حد تک التزام بھی کیا گیا ہے۔ کہانی کا سارا عمل ایک پارک سے ایک سینما تک مرکزی کردار کی چہل قدمی پر محیط ہے جو کچھ واقعات پیش آتے ہیں، اِسی سیر کے دوران رونما ہوتے ہیں اور کہانی کا انجام بھی فیصلہ کن نوعیت کا ہے یعنی کہ مرکزی کردار اپنے امیر دوست کے ساتھ چلا جاتا ہے اور وہ مُفلس چپراسی منہ تکتا رہ جاتا ہے، جس کی مدد مرکزی کردار کر سکتا تھا۔ تین طبقوں کی اس کہانی میں فوکس متوسط طبقہ ہے جو نچلے طبقے سے اپنے آپ کو مشناخت (Identify) نہیں کرتا اور اوپری طبقہ کی دوستی اور رفاقت کو اپنے لیے فخر تصوّر کرتا ہے۔ افسانے کے کینوس پر جو منظر اُبھرتا ہے وہ امین آباد پارک کا ہے جہاں منشی برکت علی عشاء کی نماز پڑھ کر چہل قدمی کی غرض سے آئے ہوئے ہیں۔ جیب میں ایک روپیہ ہے جو بطورِ رشوت ملا

ہے۔ ذہن میں طرح طرح کے خیالات آتے ہیں کہ اچانک اُن کے دفتر کا چپراسی جمّن ایک سوالی بن کر سامنے آن کھڑا ہوتا ہے ''منشی جی اگر آپ اس وقت مجھے ایک روپیہ قرض دے سکتے ہوں تو میں ہمیشہ ...... '' جملہ پورا ہونے سے پہلے ہی منشی جی اُٹھ کھڑے ہوئے۔ انکار اور اصرار کے جواز کے ساتھ دونوں چلتے ہوئے قیصر باغ کے سینما ہال تک پہنچ جاتے ہیں۔ اتنے میں فلم ختم ہوتی ہے اور اندر سے نکلنے والوں میں اُن کے کالج کا ایک پُرانا ساتھی مل جاتا ہے جس کے ہمراہ وہ مُجرا سننے چل دیتے ہیں:

> ''پُرانا دوست، موٹر کی سواری، گانا ناچ، جنّت نگاہ، فردوس گوش، منشی جی لپک کر موٹر میں سوار ہو لیے۔ جمّن کی طرف اُن کا خیال بھی نہ گیا۔ جب موٹر چلنے لگی تو انھوں نے دیکھا کہ وہ وہاں اسی طرح چپ کھڑا ہے۔''

یہ اختتامی جملے اس حقیقت کی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ ہر شخص کو مختلف اوقات میں کہیں نہ کہیں یہ فیصلہ کرنا پڑتا ہے کہ وہ اپنے ضمیر کی بات مانے یا نفس کی۔ نفس بہر حال ایک زبردست قوت ہے جس کا ضمیر پر حاوی ہو جانا بھلے ہی افسوسناک ہو لیکن باعثِ حیرت نہیں ہے۔

''دُلاری'' ایک نسبتاً پرانی وضع کا افسانہ ہے جس میں پلاٹ، وقت کے تسلسل کا تابع ہے۔ بظاہر یہ ایک سیدھی سادی بے سہارا لونڈی کی کہانی ہے جو شیخ ناظم علی کے گھر میں پرورش پاتی ہے اور اُن کے بڑے بیٹے کاظم علی کے ورغلانے پر اپنا سب کچھ اُس پر نثار کر دیتی ہے لیکن جب اُسے معلوم ہوتا ہے کہ کاظم کی دُلہن آنے والی ہے تو وہ گھر سے غائب ہو جاتی ہے۔ کافی دنوں کے بعد کاظم کے ضعیف ملازم کے کہنے پر واپس آتی ہے۔ سبھی اُس پر لعن طعن کرتے ہیں جسے وہ برداشت کرتی ہے لیکن جب کاظم اپنی ماں سے کہتا ہے کہ ''امی خدا کے لیے اس بدنصیب کو اب چھوڑ دیجیے وہ کافی سزا پا چکی ہے۔'' تو اس کی قوتِ

برداشت ختم ہو جاتی ہے:

> ''اِس آواز کے سننے کی تاب نہ لاسکی۔ اُس کی آنکھوں کے سامنے وہ سماں پھر گیا جب وہ اور کاظم راتوں کی تنہائی میں یکجا ہوتے تھے۔ جب اس کے کان پیار کے لفظ سننے کے عادی تھے۔ کاظم کی شادی اس کے سینے میں نشتر کی طرح چبھتی تھی۔ اسی خلش، اسی بیدلی نے اُسے کہاں سے کہاں پہنچا دیا، اور اب یہ حالت ہے کہ وہ بھی یوں باتیں کرنے لگے! اس روحانی کوفت نے دُلاری کو اُس وقت نسوانی حمیّت کا مجسّمہ بنا دیا۔ وہ اُٹھ کھڑی ہوئی اور اُس نے سارے گروہ پر ایک ایسی نظر ڈالی کہ ایک ایک کر کے سب نے ہٹنا شروع کیا۔ مگر یہ ایک مجروح، پُر شکستہ چڑیا کی پرواز کی آخری کوشش تھی۔ اُس دن، رات کو وہ پھر غائب ہوگئی۔''

کاظم کے ترس کھانے سے دُلاری کی انا کو ایسی ٹھیس پہنچتی ہے کہ وہ قابلِ رحم زندگی سے طوائف بن کر زندہ رہنا بہتر سمجھتی ہے۔ افسانوی ادب کی تاریخ پر غور کیا جائے تو یہی وہ زمانہ ہے جب فرائڈ کے نقطۂ نظر کے تحت اردو میں نفسیاتی افسانے لکھنے کا رواج عام ہوا۔ اس مطمحِ نظر کو فروغ دینے کی پہل بھی سجاد ظہیر نے کی۔ اُنھوں نے جس طرح دُلاری کے معصوم جذبات، غیرت اور حمیّت کو اُجاگر کیا ہے اور نفسیاتی نقطۂ نظر سے اس کے طرزِ عمل کا تجزیہ کیا ہے وہ اردو افسانہ کی تاریخ میں اس قسم کے مظلوم نسوانی کرداروں کے نفسیاتی مطالعہ میں سنگِ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔

''پھر یہ ہنگامہ......'' کا آغاز مذہب، عقل اور ایمان کی تعریف سے ہوتا ہے جس میں یہ بیان کیا جاتا ہے کہ مذہب، عقل اور ایمان ایک اندرونی

کیفیت ہے۔ اس منطقی بحث کا مقصد کیا ہے؟ یہ سوچنے سے پہلے ہی گومتی کے کنارے بنے ایک چھوٹے سے مندر، گھاٹ، بھیڑ، منتر، ڈبکیوں وغیرہ کا نظارہ اور پھر اُن کے مسمار ہو جانے، کھنڈرات میں تبدیل ہو جانے کا اشارہ ملتا ہے۔ قاری ابھی اس فضا سے مانوس بھی نہیں ہونے پاتا کہ ایک نیا واقعہ، کلّو کے جوان لڑکے کو سانپ سے ڈسنے کا بیان ہوتا ہے۔ رقّت کے اس ماحول سے افسانہ اچانک عشق کی سرمئی وادیوں میں کھو جاتا ہے۔ حامد اپنی رشتہ کی بہن سلطانہ پر عاشق ہو جاتا ہے مگر سلطانہ کی والدہ کو حامد کی ماں کی صورت سے نفرت تھی اس لیے شادی کے پیغام کو ردّ کر دیا جاتا ہے، یہ جانتے ہوئے کہ لڑکا خاندانی ہے۔ برسرِ روزگار ہے، سعادت مند ہے۔ آخر کار عشقِ صادق رنگ لاتا ہے۔ رُوٹھے ہوئے من جاتے ہیں اور حامد میاں کی سلطانہ بیگم سے شادی ہو جاتی ہے۔ بارہ صفحات پر مشتمل یہ افسانہ جو خود کلامی سے شروع ہوا تھا۔ یہیں پر ختم نہیں ہو جاتا بلکہ پچھلے واقعات کا عکس ایک بار پھر اُبھرتا ہے۔ مخصوص و مانوس فضا اور بیان کا عادی ذہن چھوٹے چھوٹے واقعات، ہر لمحہ بدلتے ہوئے منظر اور بے ربط جملوں کو جوڑنے کی کوشش کرتا ہے کہ شاید کوئی منطقی ربط بن سکے اور اُلجھی ہوئی ڈور کا سرا اُس کے ہاتھ آ جائے۔

افسانے کا عنوان قابلِ توجہ ہے جو غالب کی مشہور غزل ''دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے'' کے قطعہ بند اشعار (پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے؟) سے لیا گیا ہے۔ یہ کہنا مشکل ہے کہ سجاد ظہیر نے یہ عنوان محض خیال کی رو میں قائم کر لیا یا ان کے پیشِ نظر غالب کے شعر کی خیال انگیز معنویت تھی۔ کہ اس غزل میں شوخی اور ظرافت کے پیرایے میں جو سوالات اٹھائے گئے ہیں اُن میں خدا کی قدرت کے مقابل فطرت، آدمی اور آدمی کی خودنمائی کو حریفانہ قوت کے طور پر دکھایا گیا ہے جن کی جلوہ خیزی کے باعث عقل عاجز اور حیران ہے۔ عنوان کے انتخاب کا افسانہ پر کچھ نہ کچھ اثر ضرور پڑتا ہے۔ سوال یہ ہے کہ سجاد

ظہیر کے افسانے میں زندگی پر فلسفیانہ غور وفکر کا کوئی پہلو نکلتا ہے یا نہیں اور اگر اس قسم کا کوئی عنصر ہے تو وہ غالبؔ کے اشعار کے تناظر سے مماثل ہے یا مختلف۔ سجاد ظہیر نے مثلاً خواجہ میر درد کے اس مشہور شعر سے اپنے افسانے کا عنوان لیا ہوتا۔

زندگی ہے یا کوئی طوفان ہے
ہم تو اس جینے کے ہاتھوں مر چلے

تو افسانے سے ہماری توقعات دوسری طرح کی ہوتیں۔ 'پھر یہ ہنگامہ......' میں آزاد تلازموں کی رَو فکر کا ایک محور یقیناً قائم کرتی ہے جو زندگی کی سنگدلی اور سفا کی اور اس کے مقابل اجل زدہ آدمی کی بے بسی اور شکست سے لے کر انسانی سماج میں نا انصافی اور انسانوں کے باہمی سلوک میں خود غرضی اور بے رحمی کے شدید احساس سے عبارت ہے۔ سب سے بڑھ کر زندگی کے تجربے کا بے سر و پا اور تقریباً نا قابلِ فہم ہونا منطق کی شکست اور آدمی کی مایوسی کو ناگزیر بنا دیتا ہے۔ غالب کے مذکورہ شعر میں حیرت لطف کا سرچشمہ ہے اور سجاد ظہیر کے افسانہ میں حیرت ایک کبھی نہ ختم ہونے والے دُکھ کی طرف لے جاتی ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ افسانہ کا مجموعی تاثر ''ہم تو اس جینے کے ہاتھوں مر چلے'' سے زیادہ قریب ہے۔ افسانہ میں در پردہ جو سوال اُبھرتا ہے وہ اقبال کی نظم ''لینن خدا کے حضور میں'' کے اس مصرع کی یاد دلاتا ہے۔

'تو کونسی دنیا کا خدا ہے؟'

پروفیسر جمیل جالبی نے حسن عسکری کے افسانہ ''حرام جادی'' اور ''چائے کی پیالی'' کے حوالہ سے اپنے ایک مضمون میں لکھا ہے۔

> ''شعور کی رو، وہ بنیادی تکنیک ہے جسے عسکری نے نہ صرف متعارف کرایا بلکہ نہایت خوبی سے بَرت کر اردو فکشن کے لیے نیا راستہ کھولا۔'' (تنقید اور تجزیہ۔ ص ۱۰۳)

پروفیسر جمیل جالبی کی اس رائے سے پوری طرح اتفاق نہیں کیا جا سکتا کیونکہ انھوں نے دو باتوں کو یکجا کر دیا ہے------

۱۔ شعور کی رو سے متعارف کرانا

۲۔ نہایت خوبی سے بنھا کر اردو فکشن کے لیے نیا راستہ کھولنا۔

دوسری بات تسلیم کی جا سکتی ہے لیکن پہلی بات سے اس لیے اتفاق نہیں ہو سکتا کہ سجاد ظہیر نے حسن عسکری کے دونوں افسانوں کے شائع ہونے سے تقریباً آٹھ سال پہلے اردو قاری کو شعور کی رَو سے واقف کرا دیا تھا۔ وہ نہ صرف اس تکنیک سے واقف تھے بلکہ انھوں نے اس تکنیک کو سمجھا اور اپنے افسانوں میں برتا۔ انھوں نے اس سلسلے میں جوائس کے مشہور ناول ''یولیسیز'' سے بطور خاص استفادہ کیا جس کا اعتراف فکشن کے اکثر ناقدین نے کیا ہے۔ ہم سب جانتے ہیں کہ جوائس کی پیروی کو خوبی سے اجاگر کیا ہے۔ دراصل جوائس کے یہاں شعور کی رو کے پیش کرنے کے مختلف طریقے نظر آتے ہیں لیکن سجاد ظہیر نے محض جوائس کی دو ایک تدبیروں سے بطور خاص کام لیا ہے۔ مثلاً انھیں آزاد تلازمۂ خیال کے ذریعے ایک لفظ یا خیال سے دوسرا لفظ یا خیال سُوجھتا چلا جاتا ہے اور وہ اپنی بات کو بڑھانے کے لیے اکثر قافیوں کا سہارا لیتے ہیں۔ 'نیند نہیں آتی' کا مندرجہ ذیل اقتباس ملاحظہ کیجیے:

> ''واہ واہ! مصلحتِ خداوندی، خداوندی اور رنڈی اور بھنڈی۔ غلط بھن ڈی ہے۔ بھنڈی تھوڑی ہے۔ میاں اکبر! اتنا بھی اپنی حد سے نہ باہر نکل چلے۔ اور کیا ہے؟ بحرِ رجز میں ڈال کے بحرِ رمل چلے، بحرِ رمل چلے، خوب! وہ طفل کیا گرے جو گھٹنوں کے بل چلے۔ انگور کھٹے! آپ کو کس پسند ہے؟''

غور کیجیے وہ کردار جسے نیند نہیں آرہی، بستر پر لیٹا ہے...... اور اس کا شعور آزاد تلازمۂ خیالات کے تحت رواں ہے۔ قافیے کی صوتی مناسبت سے 'خداوندی' پھر رنڈی اور اس کے بعد بھنڈی یاد آتی ہے۔ کردار سوچتا ہے کہ وہ کہاں سے کہاں چلا گیا چنانچہ

'حد' کا تلازمہ قائم ہوتا ہے۔

''انگارے'' میں شامل ایک اور مصنف احمد علی نے اپنے افسانے 'بادل نہیں آتے' میں شعور کی رَو کا استعمال کیا ہے۔ انھوں نے بھی وہی تکنیک اختیار کی جو سجاد ظہیر نے کی یعنی ایک طرح سے دونوں پر یولیسیز کے مخصوص طریقۂ کار کا اثر بہت واضح ہے لہٰذا جمیل جالبی کا یہ کہنا دُرست نہیں کہ اردو فکشن کو شعور کی رَو سے عسکری نے متعارف کرایا۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ حسن عسکری نے شعور کی پیش کش میں دوسری اور بھی تدابیر کا استعمال کیا جو جوائس کے یولیسیز میں موجود ہیں چنانچہ 'حرامجادی' یا 'چائے کی پیالی' ایسے افسانے ہیں جن میں شعور کی رو کی تکنیک زیادہ اُبھر کر اور نکھر کر سامنے آتی ہے۔ حسن عسکری نے داخلی خود کلامی کے علاوہ منقول خود کلامی سے کام لیا ہے اور راوی کا جستہ جستہ بہت مختصر سہی لیکن تبصرہ موجود ہے۔ جبکہ سجاد ظہیر کے افسانے 'نیند نہیں آتی' میں صرف داخلی خود کلامی کا استعمال ہوا ہے۔ یہی صورت احمد علی کے افسانے ''بادل نہیں آتے'' کی بھی ہے۔ اس میں بھی پورے کا پورا افسانہ کردار کے ذہن میں واقع ہوتا ہے۔ یہ افسانہ بھی صرف داخلی خود کلامی پر منحصر ہے۔ ''نیند نہیں آتی'' میں خارجی وقت غائب ہے اور صرف داخلی وقت موجود ہے۔ 'حرامجادی' میں داخلی وقت حاوی ضرور ہے لیکن اس میں خارجی وقت بھی موجود ہے۔ سجاد ظہیر کے دوسرے افسانے 'پھر یہ ہنگامہ......' میں راوی بیان کا سہارا لیتا ہے۔ اس میں داخلی خود کلامی بھی موجود ہے۔ 'نیند نہیں آتی' میں جذباتیت بہت نمایاں ہے جبکہ 'پھر یہ ہنگامہ' میں ایک مخصوص فنی نظم وضبط کا احساس بہت واضح ہے۔

اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ 'انگارے' اپنی نوعیت کا پہلا تجربہ تھا اور سجاد ظہیر پہلے افسانہ نگار، جنھوں نے 'شعور کی رو' کی تکنیک کو اردو میں سب سے پہلے استعمال کیا اور اُسے رواج دیا۔ چونکہ یہ پہلی کوشش تھی اس لیے مذکورہ افسانوں میں یہ تکنیک اپنی تمام نزاکتوں اور باریکیوں کے ساتھ نہیں ملتی۔ سجاد

ظہیر نے اس طرز میں لکھنے کے لیے جوائس کی طرح شدید ریاضت بھی نہیں کی اور نہ ہی اُس کی طرح معجزۂ فن کی نمود کے لیے اپنی زندگی کے دس سال صرف کیے تھے۔ پھر بھی فکری اور فنّی دونوں نقطۂ نظر سے سجاد ظہیر کے افسانے تاریخی اہمیت کے حامل ہیں کیونکہ ان افسانوں کی اشاعت کے بعد حقیقت اور تخئیل، اصلاح اور رومان مل کر بے باک حقیقت نگاری کی بُنیاد ڈالتے ہیں ورنہ اِس سے قبل اردو افسانہ عموماً سیدھے سادے بیانیہ انداز میں ہوتا تھا جس میں زندگی کے پیچیدہ مسائل اور نفسیاتی کشمکش کا اظہار نمایاں نہیں تھا۔ ان افسانوں میں زندگی کے کچھ اہم پہلوؤں سے جان بُوجھ کر چشم پوشی کی جاتی تھی یا کسی نے بہت جسارت کی تو اشارہ کنایہ میں ان کی نشاندہی کر دی۔ سجاد ظہیر نے جملہ احتیاطی تدابیر کو تقریباً بالائے طاق رکھتے ہوئے زندگی کے تاریک گوشوں پر روشنی ڈالی۔ بیجا سماجی پابندیوں پر تیر و نشتر چلاتے ہوئے اخلاقی جسارت کا بھی ثبوت دیا۔ افسانہ کے مروجہ انداز کو، جس میں پلاٹ اور کردار نگاری کو خاص اہمیت حاصل تھی، نظر انداز کرتے ہوئے افسانہ کی مغربی تکنیک کی راہ اپنائی۔ اُن کی نظر میں پلاٹ اور اُس کی ترتیب کو اوّلیت حاصل نہ ہو کر، کردار بلکہ کردار سے بھی زیادہ صورتِ حال کو مرکزیت حاصل تھی۔ انھوں نے طرزِ بیان مختصر مگر جامع اپنایا جس میں محض معنی خیز اشاروں سے کام لیا اور درمیانی کڑیوں کو ملانے کا سلسلہ قاری کے سپرد کر دیا۔ اس تبدیلی کی وجہ سے اردو افسانے میں ہر قسم کے موضوعات پر بے باکی سے اظہار رائے کے دروازے کھل گئے اور خارجی زندگی کے ساتھ ساتھ باطنی زندگی پر بھی خاطر خواہ توجہ دی جانے لگی۔ اس سے انکار نہیں کہ فنّی اعتبار سے سجاد ظہیر کے افسانے بہت پختہ نہیں ہیں۔ شاید اس لیے بھی کہ یہ محض فن کے اظہار کے لیے تخلیق نہیں کیے گئے بلکہ سماجی اسباب و علل تلاش کرنے خصوصاً مسلم معاشرے میں سفید پوشوں کے کردار کو طنز کا ہدف بنانے کے لیے خلق کیے گئے تھے۔ ان میں نعرۂ انقلاب نہیں ہے بلکہ مذہب کے غلبہ اور تفوق

کی پامالی کے خلاف بیزاری اور احتجاج ضرور ہے۔ اس کا اعتراف سجاد ظہیر نے خود اپنی کتاب 'روشنائی' کے صفحہ نمبر ۱۹ پر کیا ہے:

> ''------ا ss کی بیشتر کہانیوں میں سنجیدگی اور ٹھہراؤ کم اور سماجی رجعت پرستی اور دقیانوسیت کے خلاف غصہ اور ہیجان زیادہ تھا۔ بعض جگہوں پر جنسی معاملات کے ذکر میں لارنس اور جوائس کا اثر بھی نمایاں تھا۔ رجعت پرستوں نے ان کی انھیں خامیوں کو پکڑ کر انگارے اور اس کے مصنفین کے خلاف سخت پروپیگنڈہ کیا۔''

لیکن کیا یہ اہم بات نہیں ہے کہ سجاد ظہیر نے مستقبل کے لیے اردو افسانے کی سمت و رفتار کا تعین کر دیا، اور شعور کی رَو کی تکنیک کو استعما کر کے اردو فکشن کو کولاژ، داخلی خود کلامی، منقول خود کلامی اور آزاد تلازمۂ خیال جیسی فنی تدابیر سے متعارف کرایا۔

OOO

''کفن'' کی نئی قرأت

پریم چند کا افسانوی ادب میں ایک منفرد مقام ہے۔ وہ نہ صرف اردو کے پہلے بڑے افسانہ نگار ہیں بلکہ حقیقت نگاری اور دیہی زندگی کے مسائل کی ابتدا اُنھیں کے ہاتھوں ہوئی ہے۔ اُنھوں نے اردو ہندی میں تقریباً ۲۸۰ (دوسو اسّی) افسانے لکھے لیکن جامعہ، دسمبر ۱۹۳۵ء کے شمارے میں شائع ہونے والا اُن کا افسانہ ''کفن'' اُن کے افسانوی سفر میں آخری عہد کی یادگار، افسانوں میں سب سے کامیاب تخلیق اور فنّی چابکدستی کا اعلیٰ مظہر ہے۔ سلیم اختر کی اس رائے سے اتفاق کے ساتھ:

> ''پریم چند نے اردو میں مختصر افسانے کی روح کو سمجھتے ہوئے اس کے تکنیکی لوازم کو پہلی مرتبہ مروج اور مقبول ہی نہ کیا بلکہ ''کفن'' ایسے سنگِ میل کی حیثیت اختیار کر جانے والے افسانے سمیت لاتعداد افسانوں میں افراد کے باہمی عمل اور ردِ عمل کے لیے دیہاتی زندگی، اس کے گوناگوں مسائل اور ان سے وابستہ تلخیوں کو پسِ منظر بنا کر جو طرح ڈالی وہ اب ایک باقاعدہ روایت کی صورت اختیار کر چکی ہے۔''
>
> (افسانہ حقیقت سے علامت تک، ص: ۱۸۱)

''عشق دنیا و حبِ وطن'' سے لے کر ''کفن'' تک ان کی ۲۸ سالہ ادبی مسافت میں افسانہ نگاری کی روایت کی مکمل تاریخ پوشیدہ ہے۔ اس حد تک مکمل کہ اردو افسانے

کی تعمیر وتشکیل کی تمام اہم کڑیاں ہمیں پریم چند کے افسانوں میں مل جاتی ہیں۔

ماہرینِ پریم چند پروفیسر قمر رئیس، پروفیسر جعفر رضا، پروفیسر محمد حسن، پروفیسر سلیش زیدی وغیرہ ''کفن'' کو فکری اور فنی اعتبار سے اردو کی لازوال کہانی تسلیم کرتے ہیں۔ بلاشبہ ''کفن'' پریم چند کی شاہکار تخلیق ہے اور پروفیسر گوپی چند نارنگ کا یہ مشورہ نہایت دُرست ہے:

> ''کفن کے فنی کمال اور اس کی معنویت کا نقش اُبھارنے کے لیے اسے تمثیلی طور پر نہیں بلکہ Irony کی سطح پر پڑھنے کی ضرورت ہے، کیوں کہ پوری کہانی کی جان حالات کی وہ Irony (ستم ظریفی) ہے جس نے انسان کو انسان نہیں رہنے دیا اور اسے Debase اور Dehumanise کردیا ہے۔''
>
> (افسانہ نگار پریم چند (اردو افسانہ روایت اور مسائل) ص:۱۶۶)

پروفیسر آل احمد سرور کے الفاظ میں:

> ''میں اسے اردو کی بہترین کہانیوں میں سمجھتا ہوں۔ اس میں ایک لفظ بھی بیکار نہیں۔ ایک نقش بھی دُھندلا نہیں، شروع سے آخر تک چُستی اور تلوار کی سی تیزی اور صفائی ہے۔''
>
> (تنقیدی اشارے، ص:۴۰)

شمس الرحمن فاروقی رقمطراز ہیں:

> ''میں کفن کو بے تکلف دنیا کے افسانوں کے سامنے رکھ سکتا ہوں...... یہ افسانہ (اور بہت سے پہلوؤں کے علاوہ) Black Humour کا شاہکار نمونہ ہے اور اردو افسانے میں ایک نئے اسلوب کا آغاز کرتا ہے۔''
>
> (پریم چند کے اسلوب کا ایک پہلو، امکان بمبئی ۱۹۸۰ء، ص:۱۷۵)

پروفیسر ابوالکلام قاسمی اس بابت لکھتے ہیں:

''میرے نزدیک اس کہانی کا سب سے بڑا امتیاز یہ ہے کہ یہی کہانی اردو کی وہ کہانی ہے جس نے پریم چند کی روایت کو آج تک زندہ رکھا اور آگے بڑھایا۔ ''کفن'' ہی وہ کہانی ہے جو ۱۹۳۵ء سے آج تک کے پینتالیس سال کے عرصے پر پھیلی ہوئی افسانہ نگاری کو وہ بنیاد فراہم کرتی ہے جس سے پریم چند کے بعد کے افسانہ نگاروں نے حقیقت نگاری کا سلیقہ سیکھا اور یہی افسانہ ترقی پسند افسانہ نگاری کے لیے ایک اساس بن کر سامنے آیا۔'' (کفن کے حوالے سے پریم چند کی پہچان، آج کل اگست ۱۹۸۰ء، ص:۴۲)

پریم چند کی یہ کہانی روزِ اول سے اس لیے پسند کی جاتی رہی ہے کہ اس میں آدرش نہیں، رومانیت نہیں، تکلف نہیں، بیجا پاس و لحاظ نہیں اور اگر انگشت نمائی ہوئی بھی تو کچھ اس طرح کہ کہانی کی بنیاد غیر حقیقی، غیر انسانی ہے--- دراصل پریم چند یہی تو واضح کرنا چاہتے تھے کہ دیکھو مہذب سماج میں ایسا بھی ہوتا ہے جو نہیں ہونا چاہیے۔ اور اسی لیے ''کفن'' کی کہانی روزمرہ کے واقعات سے دور لیکن اس کے حقائق سے بے حد قریب ہے۔ اس کا مرکزی خیال وہ استحصال ہے جو برسہا برس طبقہ وارانہ تقسیم، قدیم ہندوستانی زرعی سماج اور انگریزی حکومت کے نوآبادیاتی نظام میں کمزور طبقے کے ساتھ روا رکھا گیا اور جس کے نتیجے میں ایسے لوگ وجود میں آئے جن کے افعال و اعمال سے گھن محسوس ہوتی، جن کی ظاہری شکل و صورت، عادات و اطوار قابلِ نفرین معلوم ہوتے--- اس استفہامیہ تجسس کی تہوں کو اجاگر کرنے کے لیے پریم چند نے گھیسو، مادھو کو مرکزیت دے کر ہمارے مہذب سماج کی بہیمیت جیسی ننگی تصویر کشی کی ہے۔

اردو افسانے کی تاریخ میں سنگ میل کی حیثیت اختیار کر جانے والی کہانی ''کفن'' تین حصوں پر مشتمل ہے۔ اس کا محور ہندوستان کا ایک روایتی

گاؤں ہے۔ وہاں کی بیشتر آبادی مزدوروں اور کسانوں کی ہے۔افسانے کے پہلے حصّے میں رات کا وقت ہے۔ ایک جھونپڑے ہے بدھیا کی دل خراش چیخیں سُنائی دیتی ہیں۔ باہر دروازے پر گھیسو اور مادھو بجھے ہوئے الاؤ کے گرد بیٹھے ہیں۔ ذات کے چمار، ان لوگوں کی زندگی غربت اورافلاس سے پُر ہے۔ گھیسو، مادھو کا باپ اور بدھیا مادھو کی جوان بیوی ہے۔ باپ بیٹے انتہائی کاہل اور کام چور ہیں۔اپنا پیٹ بھرنے کے لیے آلو،مٹر یا گنّے وغیرہ چُرالاتے یا پھر کسی درخت سے لکڑی کاٹ کراُسے بیچ آتے اوراپنا کام چلاتے ہیں۔ بہو کے آنے کے بعد، دونوں اور بھی حرام خور ہو جاتے ہیں۔ بدھیا ان سے مختلف ہے۔وہ جفاکش اور مخلص ہے۔محنت مزدوری کرکے ان کا پیٹ بھرتی ہے لیکن ایک سال بعد، جب وہ دردِزہ سے پچھاڑیں کھاتی ہے تو اُن پر کوئی اثر نہیں ہوتا ہے۔ وہ اندر جا کر اس کو دیکھنا بھی گوارہ نہیں کرتے ہیں۔ الاؤ کے نزدیک بیٹھے، بھنے ہوئے گرم گرم آلو نکال نکال کھاتے ، پانی پیتے اور وہیں پڑ کر سو جاتے ہیں۔ افسانے کے دوسرے حصّے میں رات، صبح میں ڈھل کراور زندگی،موت سے ہمکنار ہوکر سامنے آتی ہے۔ مادھو اندر جاتا تو بدھیا کو مرا پاتا ہے۔ وہ بھاگ کر گھیسو کو خبر کرتا ہے۔ دونوں مل کر ایسی آہ وزاری کرتے ہیں کہ پڑوسی سُن کر دوڑے آتے اور ''رسمِ قدیم کے مطابق'' ان کی تشفّی کرتے ہیں لیکن کریا کرم کی فکر، انھیں زیادہ رونے دھونے سے باز رکھتی ہے۔ دونوں پہلے زمیندار کے پاس پہنچتے ہیں۔ اپنی بپتی جھوٹ کے سہارے بڑھا چڑھا کر بیان کرتے ہیں۔موقع کی نزاکت دیکھ کر زمیندار ان کو دو روپئے دے دیتا ہے۔ پھر دونوں زمیندار کا حوالہ دے کر، دیگر آبادی سے بھی تھوڑا تھوڑا وصول کرتے ہیں۔ اس طرح ''ایک گھنٹے میں'' ان کے پاس ''پانچ روپئے کی معقول رقم'' جمع ہو جاتی ہے۔ افسانہ کے تیسرے حصّے میں دونوں کفن خریدنے بازار جاتے ہیں۔ گھومتے پھرتے شراب خانہ میں داخل ہو جاتے ہیں۔ وہاں وہ خوب پیتے ہیں اور لذیذ کھانوں سے اپنا پیٹ بھرتے

ہیں۔ سارا روپیہ اُڑا دیتے ہیں۔ بدمست ہوکر ناچتے گاتے ہیں اور مدہوش ہو جاتے ہیں۔

پُرخار حقیقی دُنیا سے فلمی دنیا میں قدم رکھنے والا فنکار وہاں کی تصویری اور تصوّراتی دنیا سے تو جلد ہی بیزار ہو جاتا ہے مگر تکنیکی ہُنر مندی سے کچھ اور واقف ہو جاتا ہے۔ مذکورہ کہانی میں وہ سب سے پہلے قاری کو خبر دیتا ہے۔ پھر ایک تصویر اُبھارتے ہوئے خبردار کرتا ہے۔ رات کے سنّاٹے سے شروع ہوکر شام کی سیاہی میں جذب ہو جانے والی یہ کہانی، دن کے اُجالے کی سیاہ بختی کو منوّر کرتی ہے۔ عام قاری پہلی قرأت میں تذبذب کا شکار ہوتا ہے۔ اُسے یہ تو سمجھ میں آ جاتا ہے کہ دونوں بے حس دم توڑتی ہوئی عزیزہ کو دیکھنے نہیں جاتے مگر یہ سوال ذہنی کچوکے لگاتا ہے کہ وہ کیسا گاؤں تھا اور کیسے پڑوسی جو ایک نیک اور بے بس عورت کی دل خراش صدا کو نہیں سنتے جبکہ ''جاڑوں کی رات تھی۔ فضا سنّاٹے میں غرق، سارا گاؤں تاریکی میں جذب ہو گیا تھا۔'' ایسے خاموش ماحول میں کلیجہ تھام لینے والی آواز انھیں سُنائی نہیں دیتی لیکن دن کے پُرشور ماحول میں دونوں بے غیرتوں کی آہ و زاری سُن کر دوڑے آتے ہیں اور ''غم زدوں کی تشفّی کرنے لگتے ہیں۔'' اسی طرح یہ منظر بھی عام قاری کے لیے کچھ عجیب ہوتا ہے کہ کفن اور لکڑی کی فکر میں دونوں لاش کو اکیلا چھوڑ دیتے ہیں۔ یہ کام تو کوئی ایک بھی کر سکتا تھا اور دوسرا لاش کے پاس بیٹھا ڈھونگ رچا سکتا تھا۔ افسانے میں اس کا ذکر بھی ہے۔ گھیسو، مادھو کو بتاتا ہے: ''میری عورت جب مری تھی تو میں تین دن اُس کے پاس سے ہلا بھی نہیں۔'' عام قاری اسے درگزر کرتا ہوا آگے بڑھتا ہے تو پھر اسے ذہنی جھٹکا لگتا ہے۔ وہ دونوں پانچ روپئے کی معقول رقم جمع کر لیتے ہیں۔ انھیں غلّہ بھی مل جاتا ہے اور لکڑی بھی، تو پھر اب دونوں بازار سے کفن لانے کیوں ساتھ ساتھ جاتے ہیں؟ جبکہ پڑوسی مدد کر رہے ہیں وہ لوگ ''بانس واس کاٹنے'' جاتے ہیں۔ رقیق القلب عورتیں آ آ کر دیکھتی اور چلی جاتی تھیں۔

ایسی صورت میں تو کسی ایک کا رُکنا واجب تھا۔!

دراصل یہ سوال مہذب معاشرے کے لیے ہے۔ یہ وہ افراد ہیں جہاں انسانی قدریں ختم ہو چکی ہیں یہاں ج تک کہ تصنع بھی مٹ چُکا ہے۔ اُن میں وہ منافقانہ جبلّت ہے ہی نہیں۔ یہ تو استحصالی طبقے کی صفت ہے تبھی تو فنکار نے ٹھاکُر کی بارات کا تفصیلی ذکر کیا ہے اور اُسے دریا دل ٹھہرایا ہے اور زمیندار کو رحم دل آدمی بتایا ہے۔

''کفن'' میں مرکزی کرداروں کے مکالمے، افسانہ نگار کے وضاحتی بیانات اور جا بجا بکھرے ہوئے سانحی نشیب و فراز افسانے کے لہجے کو طنز کا ایسا آہنگ دیتے ہیں کہ تمام تشکیلی عناصر اُس میں ڈوب کر رہ جاتے ہیں اور افسانہ ایک مکمل طنز کا روپ اختیار کر لیتا ہے۔ یہ افسانہ اپنی ابتدا سے ہی رنج و الم میں ڈوبا ہوا، غم و اندوہ اور اُداسی سے رچی بسی فضا میں پروان چڑھتا ہوا انجام کو پہنچتا ہے۔ یہی فضا افسانے کے آہنگ سے شیر و شکر ہو کر اس کی تیزی اور تندی کو اور بڑھا دیتی ہے۔ تلخ نفسیاتی حقیقت اور پُر پیچ شخصیت پر مشتمل مذکورہ افسانے میں مرکزی کرداروں کی گفتگو خاصی معنویت رکھتی ہے۔ پریم چند نے ان مکالموں کے سہارے افسانے کو مختلف فنی منازل سے گُزار کر انجام تک پہنچایا ہے۔ تھوڑے تھوڑے وقفے سے ان کی باہمی باتوں کے درمیان افسانہ نگار کی مہیا کردہ تفصیلات نے افسانے کو جیتی جاگتی دُنیا سے ہم آہنگ کر دیا ہے۔ کرداروں کا مکمل تعارف، سماجی پس منظر اور محرکات و عوامل کہ جنھوں نے اس کی نشو و نما میں حصہ لیا ہے اور دیگر جزئیات، مکالموں کے درمیان اس طرح پیوست کیے گئے ہیں کہ گھیسو، مادھو کے قول و فعل کا جواز پیدا ہو جاتا ہے اور قاری خود کو ایک حقیقی لیکن کلفتوں سے بھرپور جہان میں سفر کرتا ہوا محسوس کرتا ہے۔

افسانے کے ابتدائی جملے فنی اعتبار سے خاصے اہم ہیں۔ پریم چند نے ان جملوں سے کئی معرکے سر کیے ہیں۔ اس کے مرکزی کرداروں، ان سے متعلق

جزئیات اور پس منظر کو سریت کے عنصر میں ڈبو کر اس طرح متعارف کرایا ہے کہ پڑھنے والے کی پوری توجہ آئندہ آنے والے واقعات پر مرکوز ہو جاتی ہے۔ وہ پوری یکسوئی اور دل جمعی سے افسانہ پڑھنے کے لیے خود کو تیار پاتا ہے اور انجام جاننے کے لیے بیتاب رہتا ہے۔ افسانے کے تمہیدی جملے میں باپ اور بیٹے کو ایک بجھے ہوئے الاؤ کے سامنے بیٹھے ہوئے بتایا گیا ہے:

> ''جھونپڑے کے دروازے پر باپ اور بیٹا دونوں ایک بجھے
> ہوئے الاؤ کے سامنے خاموش بیٹھے ہوئے تھے۔''

''خاموشی'' اور ''بجھا ہوا الاؤ'' ان گنت اشارے کرتا ہے اور قاری کو مختلف زاویوں سے سوچنے پر مجبور کرتا ہے۔ افسانہ نگار اگلے جملے میں بتاتا ہے کہ جاڑوں کی رات ہے، فضا سناٹے میں غرق ہے اور سارا گاؤں تاریکی میں جذب ہو گیا ہے۔ یہ جملہ پیش آئند واقعات کی تمہید ہے، ان کا جواز ہے اور ستم ظریفی کا اشاریہ ہے جس نے انسان کو انسان نہیں رہنے دیا، اور تنبیہ بھی کہ معاشرے میں ایسے واقعات فروغ نہ پا سکیں۔

تمہید کے بعد گھیسو اور مادھو کی ابتدائی گفتگو صورتِ حال کی سنگینی میں اضافہ کرتی ہے اور قاری کے ذہن اور اعصاب کو متاثر کرتی ہے۔ اس جگہ کرداروں کا تفصیلی تعارف خاصا اہم ہے۔ افسانہ نگار اس تعارف کے سہارے، افسانے کے پس منظر کو ابھارتا ہے، اس کے ماحول کو دھرتی کی فضا سے ہمکنار کرتا ہے۔ مجموعی تاثر کے لیے راہیں بناتا سنوارتا ہے اور قاری کے ذہن کو پیش آئند واقعات کے لیے ہموار کرتا ہے۔ اس کے باوجود ان کی اگلی گفتگو اور قلبی واردات سے واقف ہو کر قاری شدید ذہنی صدمہ سے دوچار ہوتا ہے۔ اس کو ان کی حرکات و سکنات غیر فطری معلوم دیتی ہیں۔ وہ خوف، وحشت اور دہشت کے احساس تلے دب جاتا ہے۔ بدھیا اندر آخری سانسیں لے رہی ہوتی ہے، باہر ان کے اطمینان میں کوئی فرق نہیں آتا ہے۔ بات چیت میں تمکین، مزے سے آلو کھانے اور بیہ

بھرنے میں مصروف رہتے ہیں۔ قاری کو اُس وقت اور بھی ذہنی اذیت پہنچتی ہے جب پیٹ بھرنے کے بعد وہ دونوں وہیں الاؤ کے سامنے اپنی دھوتیاں اوڑھ کر اطمینان سے سوجاتے ہیں اور بدھیا مسلسل تکلیف سے کراہتی اور رہ رہ کر چیختی رہتی ہے۔ یہ صورتِ حال قاری کے ذہن کو کشمکش میں مبتلا کر دیتی ہے۔ اس کا یقین افسانے کی صداقت پر متزلزل ہوجاتا ہے۔ لیکن افسانہ نگار قاری کو اپنا ہمنوا بنانے کے ہُنر سے پوری طرح واقف ہے۔ وہ سماجی ناانصافیوں کا ذکر شروع کر دیتا ہے اور بتاتا ہے کہ کس طرح استحصال کے نتیجے میں منفی ردِ عمل کے طور پر ان کرداروں کا وجود عمل میں آیا ہے۔

> ''جس سماج میں رات دن کام کرنے والوں کی حالت ان کی حالت سے کچھ بہت اچھی نہ تھی، اور کسانوں کے مقابلے میں وہ لوگ جو کسانوں کی کمزوریوں سے فائدہ اُٹھانا جانتے تھے، کہیں زیادہ فارغ اُلبال تھے وہاں اس قسم کی ذہنیت کا پیدا ہوجانا کوئی تعجب کی بات نہ تھی۔ ہم تو کہیں گے گھیسو کسانوں کے مقابلے میں زیادہ باریک بین تھا اور کسانوں کی تہی دماغ جمیعت میں شامل ہونے کے بدلے شاطروں کی فتنہ پرداز جماعت میں شامل ہوگیا تھا۔ ہاں اس میں یہ صلاحیت نہ تھی کہ شاطروں کے آئین وادب کی پابندی بھی کرتا۔ اس لیے جہاں اس کی جماعت کے اور لوگ گاؤں کے سرغنہ اور مکھیا بنے ہوئے تھے اس پر سارا گاؤں انگشت نمائی کرتا تھا۔ پھر بھی اُسے یہ تسکین تو تھی ہی کہ اگر وہ خستہ حال ہے تو کم از کم اُسے کسانوں کی سی جگر توڑ محنت تو نہیں کرنی پڑتی۔ اور اس کی سادگی اور بے زبانی سے دوسرے بے جا فائدہ تو نہیں اُٹھاتے۔''

گھیسو اور مادھو کا یہ احساس کہ کام کرنے سے بھی اُن کے لیے بہتری کی کوئی صورت نکلنی ممکن نہیں تو پھر آخر وہ محنت و مُشقت کیوں کریں جب کہ فارغ اُلبالی ان کے لیے ہے جو کسانوں کی کمزوریوں سے فائدہ اُٹھانا جانتے ہیں۔ وہ یہ بھی جانتے ہیں کہ استحصالی طبقے کی چال جو اُنھیں کچل کر حیوان بنا چکی ہے آخر ان کے توڑے ٹوٹ تو نہیں سکتی ہے تو پھر اس فولادی دیوار سے سر ٹکرانے کی کوشش کیوں کریں؟ بلکہ اس غلامی سے بہتر ہے کہ چوری کرکے دو چار سانسیں سُکھ چین کی لے لی جائیں، کم از کم اس میں خود مختاری کا احساس تو ہے۔ ان کے لیے اتنی ہی تسکین کافی ہے کہ اگر وہ خستہ حال ہیں تو انھیں ''کسانوں کی سی جگر توڑ محنت تو نہیں کرنی پڑتی'' اور ان کی ''سادگی اور بے زبانی سے دوسرے بے جا فائدہ تو نہیں اٹھاتے۔'' ان کے اس طرزِ فکر، احساسات، لگاتار فاقے، تہی دستی اور مجبوری نے ان کو اس مقام تک پہنچا کر اس طرزِ عمل کے لیے مجبور بنایا ہے۔ افسانہ نگار نے پہلی بار ان کے اعمال و افعال کے لیے جواز فراہم کیا ہے۔ فکشن کے رموز اور انسانی نفسیات سے واقف یہ فنکار، موجودہ سچویشن کے گھٹے ہوئے ماحول سے قاری کو نجات دلانے کے لیے گھیسو کی زبانی بارات کی داستان سُنا کر خوشگوار یادوں کی ایک بستی آباد کرتا ہے اور قاری کو وہاں پہنچا کر اس کے لیے راحت کے چند عارضی لمحے مہیا کرتا ہے۔ ٹھاکر کی بارات کے ذکر نے کہانی کی آہستہ روی میں اور بھی اضافہ کر دیا ہے۔ ماضی کے طلسم سے وہ باہر نکلتا ہے تو دونوں پانی پی کر وہیں سو چکے ہوتے ہیں:

''جیسے دو بڑے اژدر کنڈلیاں مارے پڑے ہوں۔''

دونوں کا ''دو بڑے اژدر'' کی طرح بے فکری سے سو جانا ایک سوالیہ نشان بن کر سامنے آتا ہے اور دعوت فکر و عمل دیتا ہے۔ یہ دونوں افراد اسی سماج کے پیدا کردہ ہیں، ''جس سماج میں رات دن کام کرنے والوں کی حالت ان کی حالت سے کچھ زیادہ اچھی نہ تھی۔'' اور جن کو آبادی سے پرے، باڑوں میں جانوروں کی طرح

زندگی گزارنے کے لیے مجبور کر دیا گیا تھا۔ تعلیم سے بے بہرہ، فاقوں کے مارے، ہر طرح سے مجبور، بے کس اور لاچار، کچھ کر سکنے کے قابل کیسے اور کس طرح ہوتے؟ دردِ زہ میں کیوں کر مدد گار ہو سکتے؟ بے بسی کی انتہا، مستقبل سے ان بے نیازوں کو فرار کا راستہ دکھلاتی ہے اور وہ پڑ کر وہیں سو جاتے ہیں۔

افسانہ نگار اگلے حصّہ میں بدھیا کی موت کی خبر سُناتا ہے۔ کہانی کے سارے تانے بانے اسی عورت کے گرد بُنے گئے ہیں جبکہ اس کا عملی وجود کہیں نظر نہیں آتا، صرف اس کی دلخراش چیخیں سُنائی دیتی ہیں یا پھر موت کا منظر...... افسانے کی ابتدا میں کشمکش اور اس کے نتیجہ میں اعصابی تناؤ کا آغاز جن چیخوں سے ہوتا ہے انجام کار اس کی موت پر ختم ہو جاتا ہے۔ بدھیا کی بے کس موت قاری کو خوف و دہشت میں مبتلا کر دیتی ہے:

> ''صبح کو مادھو نے کوٹھری میں جا کر دیکھا تو اس کی بیوی ٹھنڈی ہو گئی تھی۔ اس کے منہ پر مکھیاں بھنک رہی تھیں، پتھرائی ہوئی آنکھیں اوپر ٹنگی ہوئی تھیں۔ سارا جسم خاک میں لت پت ہو رہا تھا۔ اس کے پیٹ میں بچہ مر گیا تھا۔''

بدھیا افسانے کا اہم ترین کردار ہے۔ آخر کیوں؟ کیونکہ اس کی موت کے بعد بھی، اس کا تعلق بدستور افسانے سے قائم رہتا ہے اور اس تعلق سے تمام تشکیلی عناصر سرگرم رہتے ہیں۔ بدھیا کی موت نے دونوں بے حس و بے جان کرداروں کو متحرک کر دیا ہے۔ اس کی زندگی میں صرف باتیں بنانے والے اس کے مرنے کے بعد اتنے چاق و چوبند ہو جاتے ہیں کہ ایک گھنٹے کے اندر پانچ روپے کی رقم چندہ سے جمع کر لیتے ہیں اور اناج بھی حاصل کر لیتے ہیں۔

سرّیت کا عنصر افسانے میں ابتدا ہی سے تجسّس کو بیدار رکھتا ہے لیکن آخری حصّہ میں اس کا غلبہ اس حد تک ہوتا ہے کہ قاری افسانے کے ہر آنے والے لمحے کو جاننے کے لیے بیتاب رہتا ہے۔ افسانے کے اس حصّے کا مکمل انحصار باپ

بیٹے کے مکالموں پر ہوتا ہے۔ ان مکالموں کے وسیلے سے افسانہ تیز رفتاری سے تمام مراحل طے کرتا ہوا انجام کو پہنچتا ہے اور کرداروں کی تہہ دار شخصیت کو سمجھنے میں مدد دیتا ہے۔ پریم چند نے اس موقع پر ان کرداروں کے ذریعے سماج کے عقائد، توہمات اور رسم و رواج پر بڑے معنی خیز انداز میں کاری ضرب لگائی ہے اور اس پورے معاشرے پر طنز کیا ہے جو ان کی شکستہ حالی کا اصل ذمہ دار ہے۔ گھیسو کے لفظوں میں:

''کیسا بُرا رواج ہے کہ جسے جیتے جی تن ڈھانکنے کو چیتھڑا بھی نہ ملے اسے مرنے کے بعد نیا کفن چاہیے یہی پانچ روپے ملتے تو کچھ دوا دارو کرتے---- کفن لگانے سے کیا ملتا۔ آخر جل ہی تو جاتا۔ کچھ بہو کے ساتھ تو نہ جاتا۔''

گھیسو اور مادھو کفن نہ خرید کر رسم و رواج کو موضوعِ سخن بناتے ہیں، اُس پر لعن طعن کرتے ہیں۔ کفن کی اہمیت کم کرنے کے جواز تلاش کرتے ہیں۔ ان کے ہاتھوں میں پیسے آجاتے تو دُنیاوی قدروں کو پامال کرکے اپنی خواہشات کی تکمیل کی سوچتے ہیں۔ دونوں باپ بیٹے بازار پہنچ کر اِدھر اُدھر گھومتے ہیں یہاں تک کہ شام ہو جاتی ہے۔ اس مقام پر حساس قاری کا ذہن سوچنے کے لیے مجبور ہوتا ہے کہ گاؤں کے بازار میں ایسی کونسی جگہیں تھیں جہاں موجودہ صورتِ حال میں دونوں گھومتے رہے یا وہ بازار کس قدر وسیع تھا کہ گھومنے پھرنے میں شام ہوگئی؟ لیکن افسانے کی اگلی سطور قاری کے ذہن کو فوراً ہی اپنی طرف متوجہ کر لیتی ہیں۔ ''دونوں اتفاق سے یا عمداً ایک شراب خانے کے سامنے'' آ پہنچتے ہیں۔ خاموشی سے اندر داخل ہو جاتے ہیں۔ گھیسو ایک بوتل شراب اور کچھ گزک خریدتا ہے اور دونوں پینے بیٹھ جاتے ہیں۔ شراب ان کو سرور میں لے آتی ہے تو گفتگو کا سلسلہ پھر شروع ہو جاتا ہے۔ آدھی بوتل ختم ہوتی تو کھانے کا سامان منگا لیتے ہیں:

''دونوں اس وقت اس شان سے بیٹھے ہوئے پوڑیاں کھا رہے
تھے جیسے جنگل میں کوئی شیر اپنا شکار اُڑا رہا ہو۔ نہ جواب دہی کا
خوف تھا نہ بدنامی کی فکر۔ ضعف کے ان مراحل کو انہوں نے
بہت پہلے طے کر لیا تھا۔''

افسانہ نگار نے اس سے پہلے بھی ابتدا میں ان دونوں کے تعلق سے بہت
کچھ بتایا ہے:

''کاش دونوں سادھو ہوتے تو اُنھیں قناعت اور توکل کے لیے
ضبطِ نفس کی مطلق ضرورت نہ ہوتی۔ یہ ان کی خلقی صفت تھی۔
عجب زندگی تھی ان لوگوں کی۔ گھر میں مٹی کے دو چار برتنوں
کے سوا کوئی اثاثہ نہیں۔ پھٹے چیتھڑوں سے اپنی عُریانی
ڈھانکے ہوئے، دُنیا کی فکروں سے آزاد، قرض سے لدے
ہوئے۔ گالیاں بھی کھاتے تھے مگر کوئی غم نہیں۔''

پریم چند نے ان افراد کو افسانے میں مرکزی کردار کی جگہ دے کر
وقت کے اہم ترین مسئلے کی جانب قاری کو متوجہ کیا ہے اور ایک نقیب کے فرائض
انجام دیے ہیں۔ ان دونوں کی کردار سازی چند سالوں کا نتیجہ نہیں بلکہ صدہا
صدیوں کی مرہونِ منت ہے۔ نسلاً بعد نسلٍ ان کا موجودہ وجود عمل میں آیا ہے۔
ان کی تشکیل اس سماج نے کی ہے جو دُنیاوی اخلاق و ضابطوں سے پوری طرح
بندھی ہوئی ہے اور اعلیٰ قدروں کی آڑ میں ہر طرح کا ظلم ان پر روا رکھتی ہے۔
پھر ان اصولوں اور قدروں کا ان پر اطلاق کہاں تک مناسب ہو سکتا ہے اور ان
کی شخصیت کو پرکھنے کا معیار وہ ضابطے کیوں کر اور کیسے ہو سکتے ہیں؟--- اس دُنیا
نے جو کچھ بھی انھیں دیا ہے اس کے نتیجے میں انھوں نے اپنی الگ دنیا بسائی
ہے، جہاں ان کے اپنے ضابطے اور اصول ہیں، جس پر وہ مستقل مزاجی سے عمل
پیرا رہتے ہیں:

''گھیسو نے اسی زاہدانہ انداز سے ساٹھ سال کی عمر کاٹ دی
اور مادھو بھی سعادت مند بیٹے کی طرح باپ کے نقشِ قدم پر
چل رہا تھا، بلکہ اس کا نام اور بھی روشن کر رہا تھا۔''

اسی مقام پر حساس قاری لمحہ بھر کے لیے یہ بھی سوچنے پر مجبور ہوتا ہے کہ کہیں پریم چند ''باپ کے نقشِ قدم'' پر چلنے کا سلسلہ ختم کرنے کا جواز تو نہیں پیدا کرتے ہیں اور شاید اسی لیے بچے کو ماں کے پیٹ میں مار دیتے ہیں اور اُسے فطری کفن مہیا کرا دیتے ہیں؟ ورنہ کہانی کا انجام تو یہ بھی ہو سکتا تھا کہ بچے کی پیدائش کے بعد ماں کی موت ہو گئی اور حرام خوری کا سلسلہ دراز ہو گیا۔ کیونکہ کریا کرم کے بعد وہ بچے کی پرورش کے لیے سماج سے کچھ نہ کچھ وصول کرتے رہتے اور پھر اس کے دو ہاتھ کاہلوں کے لیے مددگار ثابت ہوتے۔ لیکن پریم چند دراصل ان دو کرداروں کے توسط سے انسان کی ریاکاری، تہہ دار شخصیت اور خواہشِ نفسانی کو بے نقاب کرنا چاہتے تھے اور یہ دکھانا چاہتے تھے کہ دیکھو 'اشرف المخلوقات' کس حد تک گر سکتا ہے، اپنے کو فریب میں مبتلا کر سکتا ہے یا زندہ رہنے کے لیے حالات سے سمجھوتہ کر سکتا ہے۔ اسی لیے تو کہانی کے بہت سے رموز اس وقت آشکارا ہوتے ہیں جب نشہ ان پر غالب آ کر، ان کی ظاہری شخصیت کو تہہ و بالا کر دیتا اور ان پر چڑھے ہوئے غلاف کو اُتار پھینکتا ہے۔ تہہ دار شخصیتوں میں پنہاں نفسیاتی گرہیں کھل کر ان کے مکالموں کے ذریعے سامنے آ جاتی ہیں۔ وہ اعلیٰ انسانی قدروں کو زیرِ بحث لاتے ہیں اور اُس سماج پر طنز کرتے ہیں جو بظاہر ان کی دلجوئی کرتا اور ان پر رحم دکھاتا ہے۔ اس کے اظہار کے لیے مالی امداد کرتا ہے لیکن یہ رحم کبھی مذہبی اجارہ داری برقرار رکھنے کے لیے، کبھی ظاہری شان و شوکت دکھانے کے لیے اور کبھی سماجی و اخلاقی قدروں کے پیشِ نظر کیا جاتا ہے گو کہ یہی لوگ اس زنجیر کی کڑی ہوتے ہیں جس کے شکنجے میں جکڑ کر اس طبقے کا استحصال کیا گیا ہے۔ زمیندار تو ان کا اعلیٰ ترین

نمائندہ ہوتا ہے مگر وہ بھی دونوں باپ بیٹے کی امداد کے لیے مجبور ہے کیوں کہ اس کو سماج کے اندر اپنی برتری برقرار رکھنی ہے:

''زمیندار صاحب رحم دل آدمی تھے۔ مگر گھیسو پر رحم کرنا کالے کمبل پر رنگ چڑھانا تھا۔ جی میں تو آیا کہہ دیں ''چل دور ہو یہاں سے۔ لاش گھر میں رکھ سڑا، یوں تو بُلانے سے بھی نہیں آتا۔ آج جب غرض پڑی تو آکر خوشامد کر رہا ہے، حرام خور کہیں کا بدمعاش''۔ مگر یہ غصہ یا انتقام کا موقع نہیں تھا۔ طوعاً وکرہاً دو روپئے نکال کر پھینک دیئے مگر تشفّی کا ایک کلمہ بھی منہ سے نہ نکالا۔ اس کی طرف تاکا تک نہیں، گویا سر کا بوجھ اتارا ہو۔''

افسانے کا تناؤ اور کلائمکس اُس وقت اپنے انتہائی نُقطے پر پہنچتا ہے جب وہ کفن نہ خرید کر ساری رقم شراب وکباب پر اڑا دیتے ہیں اور بدمستی کی حالت میں سماجی قانونوں اور مذہبی و اخلاقی اصولوں کا مضحکہ اُڑاتے ہیں، اس کے کھوکھلے پن پر طنز کرتے ہیں، اس کی منافقت اور مصلحت پسندی کو بے نقاب کرتے ہوئے گانے لگتے ہیں ''ٹھگنی کیوں نینا جھمکاوے ٹھگنی'' طنز کے کچوکوں سے بھرپور یہ گانا فضا میں تضاد کو اور بھی اُجاگر کرتا ہے۔

''سارا میخانہ محو تماشا تھا اور یہ دونوں میکش محویت کے عالم میں گائے جاتے تھے۔ پھر دونوں ناچنے لگے۔ اُچھلے بھی، کودے بھی، گرے بھی، مٹکے بھی، بھاؤ بھی بتائے اور آخر نشہ سے بدمست ہو کر وہیں گر پڑے۔''

یہ سلسلہ جاری رہتا اگر شراب انھیں مغلوب نہ کر لیتی۔ وہ بدمست ہو کر ناچتے گاتے، ہوش وحواس کھو کر گر پڑتے اور پڑے رہ جاتے ہیں۔ اس طرح افسانہ اپنے انجام کو پہنچ کر قاری کو حیرتوں کے اتھاہ سمندر میں غرق کر دیتا ہے جہاں وہ بے کراں

سناٹے اور تنہائی میں خود کو گھرا پاتا ہے اور اس کا ذہن تاریخ کے اس انسانی المیے میں کھو کر رہ جاتا ہے۔

''کفن'' کا ابتدائی مطالعہ ہمیں خوف اور دہشت میں مبتلا کر دیتا ہے۔ انسانیت و شرافت دم توڑتی نظر آتی ہے۔ محبت و مروت کا کہیں پتہ نہیں چلتا ہے۔ باپ اور بیٹا پیٹ بھرنے کی فکر میں نظر آتے ہیں جب کہ بہو قریب المرگ ہوتی ہے۔ اس پس منظر میں ہمیں گھیسو اور مادھو سے نفرت کا احساس ہوتا ہے۔ وہ لوگ بدھیا کی تکلیف کو دور کرنے کا کوئی جتن نہیں کرتے اس لیے کہ وہ فطری طور پر ''کاہل، حرام خور اور بد اطوار'' ہیں:

> ''گھیسو ایک دن کام کرتا تو تین دن آرام۔ مادھو اتنا کام چور تھا کہ گھنٹہ بھر کام کرتا تو گھنٹہ بھر چلم پیتا۔۔۔ گھر میں مٹھی بھر اناج ہو تو ان کے لیے کام کرنے کی قسم تھی۔''

ان کی آرام طلبی اور بے حسی اس وقت عروج پر پہنچتی ہے جب بدھیا، مادھو کی بیوی بن کر ان کے گھر آجاتی ہے۔ وہ دن رات محنت کرتی ہے، ان کا پیٹ پالتی ہے۔ دونوں باپ بیٹے بیٹھے کی روٹی کھاتے اور اکڑ دکھاتے ہیں۔ تبھی سے ان کا رویہ رعونت آمیز رہتا ہے:

> ''جب سے وہ آئی یہ دونوں اور بھی آرام طلب اور آلسی ہو گئے تھے بلکہ کچھ اکڑنے بھی لگے تھے۔ کوئی کام کرنے کو بلاتا تو بے نیازی کی شان سے دوگنی مزدوری مانگتے۔''

ان برائیوں کے علاوہ ان میں انسانی ہمدردی کے جذبے کا فقدان بھی نظر آتا ہے۔ بدھیا جیسی قریب ترین عزیز کے دکھ درد سے بھی وہ متاثر نہیں ہوتے اور نہ اس کی بے کراں اذیت میں اندر جا کر دیکھنے کی زحمت گوارا کرتے ہیں۔ دونوں کو دھڑکا لگا رہتا ہے کہ کہیں ایک کی غیر موجودگی میں دوسرا سارے آلو چٹ نہ کر جائے۔۔۔ لیکن افسانے کا یہ ابتدائی تاثر زیادہ دیر تک نہیں رہ پاتا ہے۔ معمولی

غور و فکر اس تاثر کو زائل کر دیتا ہے۔ دونوں کی باتوں سے ان کی ذہنی کیفیت چُھپی نہ رہ پاتی۔ مزاج میں رچی بسی بے چارگی اور بے کسی، اس کا ''دردناک'' لہجہ ظاہر کر دیتا ہے:

''مرنا ہے تو جلدی مر کیوں نہیں جاتی۔''

بدھیا کی تکلیف اس کے لیے ناقابلِ برداشت ہوتی ہے:

''مجھ سے تو اس کا تڑپنا اور ہاتھ پاؤں پٹکنا نہیں دیکھا جاتا۔''

اس پر گزرنے والی ہیجانی کیفیت اور قلبی واردات کہ تنگدستی اور مفلسی میں کفِ افسوس ملنا تو ممکن ہے مگر ''دوا دارو'' کا بندوبست ممکن نہیں، اس بات سے ظاہر ہو جاتی ہے:

''میں سوچتا ہوں کوئی بال بچہ ہو گیا تو کیا ہوگا۔ سونٹھ، گڑ، تیل کچھ تو نہیں ہے گھر میں۔''

ایک طرف کربناک چیخوں کا سامنا ہوتا ہے تو دوسری طرف بھوک کی شدّت کا۔ بھوک مٹانے کا سامان موجود ہوتا ہے لیکن بدھیا کو تکلیف سے نجات دلانے کا کوئی ذریعہ نہیں ہوتا ہے۔ یوں بھوک کا احساس تمام صعوبتوں پر غالب آ جاتا ہے۔ یہ بھوک کا ہی اثر تھا کہ جلتے ہوئے آلو حلق نے اُتارے چلے گئے۔ کیوں کہ:

''کل سے کچھ نہ کھایا تھا۔ اتنا صبر نہ تھا کہ انھیں ٹھنڈا ہونے دیں۔''

افلاس کے زیرِ سایہ پنپنے والی محرومیوں کا اندازہ مادھو کی اس بات سے بھی ہو جاتا ہے کہ:

''آج جو بھی بھوجن ملا وہ کبھی عمر بھر نہ ملا تھا۔''

اس کے باوجود ان کے پیٹ بھرے ہوتے تو وہ کھانے کا بچا ہوا سامان سنبھال کر رکھنے کی کوئی ضرورت محسوس نہ کرتے اور مادھو ''پوریوں کا پتّل اُٹھا کر ایک بھکاری کو'' دے دیتا ہے۔ آخر میں بدھیا کی موت پر اپنے خیالات کا اظہار وہ روتے

ہوئے اس طرح کرتا ہے:

"بچاری نے جندگی میں بڑا دُکھ بھوگا۔ مری بھی کتنا دکھ جھیل کر۔"

اس ایک جملے میں جس بیچارگی، اپنائیت اور مجبوری کا احساس دم توڑتا ہوا دکھائی دیتا ہے وہ مادھو کے قلبی کرب کا پتہ دیتا ہے۔

گھیسو مادھو کے مقابلے میں کہیں زیادہ جہان دیدہ ہے۔ ساٹھ سالوں میں بے شمار زخموں کو جھیل کر وہ دُنیاوی آلام کا خاصہ تجربہ رکھتا ہے، اس کو بھی بدھیا کی تکلیف کا پورا احساس ہے۔ اس کی پنہاں قلبی اذیت اس کی باتوں سے ظاہر ہو جاتی ہے:

"معلوم ہوتا ہے بچے گی نہیں۔ سارا دن تڑپتے ہو گیا۔ جا دیکھ تو آ۔"

بُدھیا کی تکلیف سے متاثر ہو کر وہ مادھو کو ڈانٹتے ہوئے کہتا ہے:

"تو بڑا بے درد ہے بے! سال بھر جس کے ساتھ جندگانی کا سکھ بھوگا اُسی کے ساتھ اتنی بے وپھائی۔"

گھیسو سماج کے رکھ رکھاؤ سے بخوبی واقف ہے۔ اس کو یہ واقفیت ذاتی تجربوں سے حاصل ہوئی ہے۔ اس کے نو بچے ہوئے۔ ان مواقع پر اسے جن مراحل سے دوچار ہونا پڑا وہ سب اُس کی یادداشت میں محفوظ ہیں۔ مادھو اپنے ہونے والے بچے کی جانب سے فکر مند ہوتا ہے تو وہ اس کو سمجھاتے ہوئے کہتا ہے:

"سب کچھ آ جائے گا۔ بھگوان بچہ دیں تو۔ جو لوگ ابھی ایک پیسہ نہیں دے رہے ہیں وہ تب بلا کر دیں گے۔ میرے نو لڑکے ہوئے۔ گھر میں کبھی کچھ نہ تھا مگر اسی طرح ہر بار کام چل گیا۔"

وہ زمانے کی اونچ نیچ دیکھے ہوئے ہے۔ انسانوں کی فطرت، مہذب سماج کی ظاہر داری اور کھوکھلے پن کو جانتا ہے۔ اس کا ایسے سماج پر اعتقاد جو ان کی موجودہ حالت کا ذمہ دار ہے، قابلِ توجہ اور باعث غور و فکر ہے کیوں کہ یہی اعتماد کسی حد تک اس

کے طرزِ عمل کا ذمہ دار بھی ہے:

''تو کیسے جانتا ہے کہ اسے کپھن نہ ملے گا۔ تو مجھے ایسا گدھا سمجھتا ہے۔ میں ساٹھ سال دُنیا میں کیا گھاس کھودتا رہا ہوں---- اس کو کپھن ملے گا اور اس سے بہت اچھا ملے گا جو ہم دیتے۔ وہی لوگ دیں گے جنھوں نے اب کی دیا۔ ہاں وہ روپئے ہمارے ہاتھ نہ آئیں گے اور اگر کسی طرح آجائیں تو پھر ہم اسی طرح یہاں بیٹھے پئیں گے اور کپھن تیسری بار ملے گا۔''

دونوں کا مذہبی قدروں پر یقینِ کامل ہے۔ مادھو بھگوان کو مخاطب کرتے ہوئے کہتا ہے کہ ''تم انتر جامی ہو'' اور گھیسو کا یہ کہنا ہے کہ ''ہماری آتما پرسّن سو رہی ہے تو کیا اسے پُن نہ ہوگا۔'' اس بات کی علامت ہے کہ نیکی اور دان پُن کا تصور ان کے یہاں موجود ہے۔ مُہذب سماج کے غیر انسانی سلوک نے ان کو ذہنی کشمکش میں مبتلا کر رکھا ہے لیکن ان کے اس یقین کو متزلزل نہیں کر سکا ہے۔ مسلسل حق تلفیاں اور غیر منصفانہ رویّہ ان کی فکر پر اثر انداز ہوا ہے:

''ہاں بیٹا بیکنٹھ میں جائے گی۔ کسی کو ستایا نہیں، کسی کو دبایا نہیں۔ مرتے وقت ہماری جندگی کی سب سے بڑی لالسا پوری کر گئی۔ وہ نہ بیکنٹھ میں جائے گی تو کیا یہ موٹے موٹے لوگ جائیں گے جو گریبوں کو دونوں ہاتھوں سے لوٹتے ہیں اور اپنے پاپ کو دھونے کے لیے گنگا میں جاتے ہیں اور مندر میں جل چڑھاتے ہیں۔''

ان کے پیٹ بھرے ہوتے ہیں تو وہ بھی عام انسانوں کی طرح دُنیا کو برتنے کی کوشش کرتے ہیں۔ مادھو بھکاری کو کھانے کو بچا سامان دے دیتا تو گھیسو بھکاری سے کہتا ہے:

''لے جا۔ کھوب کھا اور اسیر باد دے۔ جس کی کمائی ہے وہ تو
مرگئی تیرا اسیر باد اُسے جرور پونچ جائے گا۔ روئیں روئیں سے
اسیر باد دے بڑی گاڑھی کمائی کے پیسے ہیں۔''

ان کے ذہنوں میں بھی آخرت کا تصور پوری طرح جلوہ گر ہے۔ اس اعتبار سے گھیسو کا مادھو کو سمجھانا عام انسانوں کی طرح قابلِ توجہ ہے:

''کیوں روتا ہے بیٹا۔ کھس ہو کہ وہ مایا جال سے مکت ہوگئی،
جنجال سے چھوٹ گئی۔ بڑی بھاگوان تھی جو اتنی جلدی مایا موہ
کے بندھن توڑ دیے۔''

'کفن' کا عمیق مطالعہ یہ واضح کرتا ہے کہ گھیسو اور مادھو کے کردار غیر فطری، غیر حقیقی یا غیر انسانی نہیں ہیں بلکہ یہ پریم چند کی بے پناہ قوتِ مشاہدہ کا نتیجہ ہیں۔ دونوں کرداروں کا وجود مسلسل ناکامی، حقارت، توہین اور تضحیک کا پتہ دیتا ہے۔ یہ دونوں کچلے ہوئے پسماندہ طبقہ سے تعلق رکھتے ہیں جو بیزاری، جذباتی بغاوت اور استحصالی اقدار کے تئیں منفی ردِعمل کے طور پر وجود میں آئے ہیں۔

اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ ''کفن'' پریم چند کی بڑی کامیاب فنی تخلیق ہے۔ اس میں ان کا مشاہدہ، فکر، تخیل، زبان و بیان، فنی صلاحیتیں معراج کمال پر پہنچی ہوئی ہیں۔ فلمی تکنیک پر لکھے اس افسانے کا اندازِ بیان بالکل حقیقی محسوس ہوتا ہے۔ سارے واقعات از اول تا آخر ڈرامائی انداز میں بتدریج رونما ہوتے ہیں۔ افسانے کے تمام ضروری اجزاء انتہائی سلیقے سے گُتھے ہوئے ہیں۔ زندگی کی کشمکش اور مسائل ابتدا ہی سے سامنے آتے ہیں اور ان کا تذکرہ رفتہ رفتہ اس طرح آگے بڑھتا ہے کہ پڑھنے والے کی دلچسپی اور تجسس قائم رہتا ہے۔ تحیر، خوف، دہشت، رقت اور اسرار کے تمام عناصر اپنے اندر سموئے ہوئے یہ افسانہ اختتام پر اپنا بھرپور اور مکمل تاثر چھوڑ جاتا ہے۔ یہ تاثر دماغ میں چنگاریاں سی پیدا کردیتا ہے۔ تاریخ کی تاریک ترین حقیقت پر غور کرنے کے لیے مجبور کرتا ہے کہ کس طرح سماجی شکنجے

میں ایک طبقے کو دبایا، کُچلا اور پیسا گیا کہ ان کی ساری شخصیت ہی ٹوٹ پھوٹ کر رہ گئی اور وہ سماج کے لیے ایک مسئلہ بن گئے۔ اس طویل لرزہ خیز داستان کو پریم چند نے بڑے فنکارانہ انداز سے چند سطروں میں قلم بند کیا ہے اور ہندوستانی دیہاتوں میں طبقاتی کشمکش کے استحصال کے نتیجے میں پھیلی افلاس کی کہانی سُنا کر وہ وقت کی نازک ترین ذمہ داری سے عہدہ برآ ہوئے ہیں۔

ooo

''شکست''

ایک لازوال المیہ

ثقافتی اقدار کس طرح تخلیقی حسیت اور ایک بسیط جمالیاتی تجربے کا حصہ بنتے ہیں اور ارضیت کس طرح ایک لازمانی جہت اختیار کرتی ہے، ''شکست'' اسی پہلو کی نشاندہی کرتا ہے۔ اس کا بُنیادی موضوع ہے ''جنت نشاں'' کا ''جہنم زار'' میں مُنقلب ہونا۔ اس میں نوآبادیاتی نظام کے برسرِ اقتدار طبقے کے ظلم وستم اور پسماندہ طبقے کی بے بسی کی داستان رقم کی گئی ہے۔ ڈوگرہ شاہی، سرمایہ داری اور انگریزی تسلط سے مل کر ابھرے مثلث میں غربت وافلاس سے روندی ہوئی ایک ایسی مخلوق کی تصویر پیش کی گئی ہے جو جب بھی سر اُٹھائے تباہ و برباد کر دی جاتی ہے کہ شکست اس کا مقدر بن چکا ہے۔ اپنے دور کے اس اہم موضوع کو محور بناتے ہوئے کرشن چندر نے یہ ناول ۱۹۴۳ء میں ساقی بک ڈپو، دہلی سے شائع کرایا۔ مصنف نے اس ناول کو شاہد احمد دہلوی کے لیے کشمیر جا کر خلق کیا۔ ٹامس ہارڈی کے طرز پر لکھا ہوا یہ علاقائی ناول ہے جس میں نیچرل ازم کے اثرات بھی پوری طرح جھلکتے ہیں۔ شاید اسی لیے اس میں ماحول کی تصویر کشی پر بہت زور دیا گیا ہے اور علاقائیت کو تفصیل سے بیان کیا گیا ہے۔ مثلاً طرزِ رہائش، دھرم شالے کی مورتیوں، گھاس کاٹنے اور میلے وغیرہ کا منظر کئی صفحات پر مشتمل ہے۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کرشن چندر جن کی ابتدائی تعلیم وتربیت کشمیر میں ہوئی وہ محض اس ناول کو لکھنے کے لیے دہلی سے

کشمیر کیوں گئے !!۔ شاید اس وجہ سے کہ جس مانوس فضا اور اُس سے وابستہ مسائل کو خلق کرنے کا ارادہ تھا، اُس کے شواہد کو وہ اپنے حافظے میں تازہ کرنا چاہتے تھے۔ اِس لیے انھوں نے ایک ایسے علاقے کا انتخاب کیا جو جنّت بھی ہے اور جہنم بھی۔ اس تھوڑی سی جنّت اور تھوڑے سے جہنم سے کرشن چندر کو پوری واقفیت ہے۔ پس منظر پیش کرنے میں انھیں اپنے پورے تجربے کی گہرائی پر اعتماد ہے اور یہ اعتماد ہر موقع پر اُن کی رہنمائی کرتا ہے۔ وہ بتاتے ہیں کہ دیکھو اس گاؤں کے قرب و جوار میں ماندر ہے، دھیر کوٹ ہے، راوی ہے، دُھرۃ ہے۔ اس میں مرکزیت اس مقام کو حاصل ہے جو اننت ناگ بھی کہلاتا ہے اور اسلام آباد بھی کیونکہ:

> ''اس حصے میں مسلمانوں کی عبادت گاہ اور ہندوؤں کے مقدس تالاب ایک ہی جگہ ہیں۔ دونوں اپنے اپنے طریق پر خدا کی عبادت کرتے ہوئے بھی ایک خاص اُخوت اور یگانگت محسوس کرتے تھے۔'' (ص:۳۸)

لیکن اب اس آپسی بھائی چارے کے متعلق ناول کا ایک کردار علی جو بتاتا ہے:

> ''ہندوؤں مسلمانوں کے تعلقات انھیں پچھلے بیس سالوں میں کشیدہ ہوئے ہیں ورنہ اس سے پہلے دانت کاٹی روٹی والا معاملہ تھا۔'' (ص:۳۷)

اس اقتباس کے منظر اور پس منظر پر غور کیا جائے تو نہ صرف تعصب کے گھناؤنے پن اور معاشرے کے بے رحم تضادات کے خلاف عام انسان کے احتجاجی جذبات کا علم ہوگا بلکہ یہ بھی واضح ہوگا کہ کہانی کے رونما ہوتے وقت دنیا جنگ عظیم میں مبتلا تھی۔ ہندوستان تقسیم کی طرف گامزن تھا۔ صدیوں کے میل ملاپ میں دراڑیں پڑ چکی تھیں۔ ذات پات اور اونچ نیچ کی کھائی بہت چوڑی ہو چکی تھی۔ شاید یہی وہ صورت حال تھی جو ناول کی تخلیق کا باعث بنی۔ اور اس طرح یہ ناول اپنے عہد کی بے چینی کرب اور انقلاب کی آرزو کا شاہد بن گیا۔

۲۵۴ صفحات کے اس ناول کو تین حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ پہلے حصے کا عنوان 'تخئیل' ہے۔ اس میں نئے حالات اور نئی قدروں کے لیے ذہن کو ہموار کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس حصہ میں نوجوان نسل کی تشکیک اور بے اطمینانی پوری طرح جلوہ گر ہے۔ دوسرے حصے کا عنوان 'عمل' ہے۔ اس میں روایت پرستی اور غیر فرسودہ سماجی بندشوں کی وہ تصویر دکھائی گئی ہے جس میں سماج ایک طبقہ کی جائز محبت کو ہر طرح سے کچلنے کی کوشش کرتا ہے لیکن دوسرے طبقے کے قابلِ ملامت جنسی تعلقات سے چشم پوشی کرتا ہے۔ تیسرا اور آخری حصہ 'زہر آب' ہے جہاں دکھایا گیا ہے کہ عملی جدوجہد میں باغی کی شخصیت ٹوٹ جاتی ہے، بکھر جاتی ہے۔ یاس کے اس ماحول میں موہن سنگھ، چندرا اور چھرونتی کی موت سے بوجھل اور غمناک فضا میں شفتالو کے درخت کی تنہائی ناول کے کلائمکس کو اور بھی شدید بنا دیتی ہے۔ یہ المیہ ظاہر کرتا ہے کہ بغاوت فطری جذبہ ہے اور سسٹم کو توڑنے والا، انقلاب برپا کرنے والا باغی کہلاتا ہے، مگر باغی اپنے مقصد میں مادی سطح پر کامیاب بھی ہو، یہ ضروری نہیں۔ ذہنی سطح پر وہ لازماً کامران رہتا ہے اور یہی جذبہ بغاوت کو ایک لازمانی جہت عطا کرتا ہے۔

پلاٹ کا تانا بانا بُننے کے لیے ناول کے کینوس پر ایک حسین گاؤں اُبھرتا ہے جو روڑی نالے اور ماند رندی کے اتصال پر آباد ہے لیکن تحصیل کا صدر مقام ہونے سے اس میں ایک قصبے کے بیشتر لوازم موجود ہیں مثلاً تھانہ، شفاخانہ، کسٹم کی چوکی، جنگلات کا دفتر، شراب اور افیون کے ٹھیکے۔ اس گاؤں کے تین اطراف میں ندی، نالے، چشمے ہیں اور چوتھی طرف پہاڑوں کا سلسلہ۔ آڑوؤں اور خوبانیوں کے درختوں کے جھنڈ، اخروٹ کے باغ، نیلوفر کی خاردار جھاڑیاں، گل داؤدی کی کیاریاں، مکئی اور دھان کے کھیت اور ترناری کے سفید پھول ہیں۔ اس خوبصورت گاؤں میں ناول کے راوی شیام لال کے والد ہیں جو تحصیلدار ہیں اور نائب تحصیلدار علی جو ہیں۔ دونوں پرانی قدروں کو عزیز رکھتے ہیں اور جدید ذہن کی بے اطمینانی پر تبصرہ کرتے ہیں۔ ملازم غلام حسین، نیک اور بھولا ہے۔ کریم ملی اور اس

کی بہوسیداں، مخلص اور وفادار ہیں۔ یار احمد خاں تھانیدار، خود غرض اور عیار ہے۔ پنڈت سروپ کشن مذہب کا ٹھیکیدار اور فرسودہ نظام کا پاسبان ہے۔ اُس کی بد صورت بیوی دُرگا ہے جس کے مختلف لوگوں سے جنسی تعلقات ہیں اور ان دونوں کی کریہہ المنظر نشانی دُرگا داس ہے۔ بسنت کشن کی جبلّت میں آوارگی اور بوالہوسی ہے۔ موہن سنگھ عقل کا تیز مگر شکار کا شوقین ہے۔ ہیرو، ہیروئن سے وابستہ کئی اور چھوٹے چھوٹے کردار ہیں جو ناول کو آگے بڑھانے میں معاون ہوتے ہیں۔

''شکست'' کا آغاز کشمیر کی وادی کے ایک حسین منظر سے ہوتا ہے۔ فطرت کے حسن کا ایسا منظر جو قاری کو سحر زدہ کر دیتا ہے اور پھر غیر محسوس طور پر ناول کے مختلف کرداروں کا جُز بنتا چلا جاتا ہے۔ راوی یعنی شیام جو ایم اے کا طالب علم ہے۔ کالج کی چھٹیوں میں لاہور سے اپنے گھر، اس وادی میں آتا ہے اور پھر تین ماہ بعد واپسی کا قصد کرتا ہے۔ ونتی ناول کی ہیروئن ہے جس کی برہمنی ماں چھایا دیوی ماسٹر امجد حسین کے ساتھ بھاگ گئی تھی اور پاداش میں اچھوتوں کی سی زندگی گزار رہی ہے۔ ونتی خوبصورت مگر کمزور ارادے کی عورت ہے جبکہ چندرا کی پُر وقار شخصیت اور ٹھوس عزم سارے نسوانی کرداروں پر حاوی ہے۔ وہ برادری سے نکالی ہوئی ایک اچھوت لڑکی ہے اور راجپوت موہن سنگھ سے محبت کرتی ہے۔ وہ اپنی چاہت کی خاطر ہر مصیبت کو خوشی سے برداشت کر لیتی ہے۔ اسے نہ برادری کا خوف ہے اور نہ سماج کا۔ وہ کہتی ہے:

> ''برادری جائے چولہے میں، بھاڑ میں، برادری نے ہمیں کون سا سُکھ پہنچایا ہے جو میں ان کی خوشامد کرتی پھروں۔ اور پھر اب میری کون سی برادری ہے۔''

اس نہایت فعال کردار میں خود اعتمادی کا جذبہ سب سے زیادہ شدت کے ساتھ پایا جاتا ہے۔ وہ مصیبت سے گھبراتی نہیں بلکہ حالات کا ڈٹ کر مقابلہ کرتی ہے لیکن موہن سنگھ کی موت اُس سے سماج کے کہنہ نظام اور فرسودہ روایات سے ٹکرانے کی

صلاحیت چھین لیتی ہے۔ وہ اس صدمے سے اس حد تک پژمردہ (Depress) ہوتی ہے کہ اپنا ذہنی توازن کھو بیٹھتی ہے اور اسی عالم میں خودکشی کر لیتی ہے۔ مذکورہ کردار کے علاوہ قاری کے ذہن پر دیر تک اثر انداز ہونے والا ایک ثانوی کردار دُرگا داس کا ہے۔ یوں تو اردو کے افسانوی ادب میں چھوٹے بڑے بے شمار کردار ہیں جو قاری کے ذہن پر غیر فانی نقش قائم کرتے رہے ہیں۔ مثال کے طور پر فسانۂ آزاد میں خوجی کا کردار جو طنز و ظرافت کا بہترین نمونہ ہے، سرشار اُس کا سراپا کچھ اس طرح بیان کرتے ہیں:

> ''پستہ قد، دم نہ خم، پیدائشی گنجا، آنکھیں تیکھی، بلا کا احمق، زبان میں روانی کہ لفظ پیچھے رہ جائے اور زبان آگے۔ دماغ میں شر، پلّے درجے کا ڈرپوک، مگر شرارتی، چنڈو باز، پیش بندیوں میں ماہر، منظر کشی میں طاق، تنگ مزاج اور غصہ ور، جذباتی انداز سے سرشار، جنون اور غصہ کی حالت میں قرولی کی تلاش، بہادری کا جذبہ لیکن ڈرپوک۔''

خوجی اپنے نحیف و نزار بدن اور بے ہنگم ڈیل ڈول کی وجہ سے بھی مضحکہ خیز ہے اور اس کی حرکتیں تو ماشاء اللہ چشم بدور ہیں۔ پروفیسر مسعود علی ذوقی 'اسکالرز کے پیروڈی نمبر' میں ''خوجی کی واپسی'' کے عنوان سے اس طرح نقش و نگار ابھارتے ہیں:

> ''بزدل، شیخی باز، پستہ قد، کم رو، جسے اپنی جوانی اور حسن کا مضحکہ خیز حد تک مغالطہ ہے جو ذرا ذرا سی بات پر لوگوں سے جھگڑا مول لیتا ہے اور قرولی بھونک دینے کی دھمکی دیتا ہے۔''

اس کے برعکس کرشن چندر ہمیں ایک ایسے کردار سے متعارف کراتے ہیں جسے ''اجنتا کی تصویر اور مصر کی ممی نے مل کر جنم دیا تھا۔'' یعنی جس کی بدصورتی اور بدہیئتی پر خوبصورتی کا ملمع سا پڑا تو بھی نظر نہیں آتا ہے:

''درگا داس، اس کے شانے فراخ تھے لیکن دھڑ سُوکھا ہوا۔ کسی سوکھے ہوئے درخت کی جڑوں کی طرح جس کے پتّے ابھی تک سبز ہوں۔ بائیں ٹانگ سے لُنجا، ایک آنکھ سے کانا لیکن کانا اس طرح کہ آنکھ اندر کو دھنسی ہوئی اور اُس میں سے ہر وقت پانی رِستا تھا۔ اوپر کا ہونٹ پتلا اور خوبصورت طریق پر خمیدہ، نچلا بے حد بے ہنگم اور موٹا جس میں سے دو دانت باہر کو ہر وقت نکلے رہتے تھے۔''

خوجی لکھنؤ کی زوال پذیر معاشرت کا نمائندہ ہے جو وہاں کی لااُبالی فضاؤں میں پروان چڑھا ہے۔ اس کے توسط سے قاری اُس دور کی مٹتی ہوئی تہذیب کی جھلکیوں کو دیکھتے ہوئے معاشرے کے بے فکرے پن اور ناعاقبت اندیشی سے آشنا ہوتا ہے۔ دُرگا داس کا کردار بھی کچھ ایسا ہی ہے جو اپنے بے ہنگم ڈیل ڈول کی وجہ سے نہایت مضحکہ خیز ہے۔ اُس پر ہر ایک کا ہنسنا حق بجانب ہے لیکن یہی درگا داس جب قاری کے سامنے مجسّم سوال بن کر آتا ہے:

''میں بدصورت ہوں، میں بہت بدصورت ہوں، لیکن یہ بتاؤ اگر میں بدصورت ہوں تو اس میں میرا کیا قصور ہے؟''

تو قاری کی تمام خندہ پیشانی اور خوش مذاقی کو ایک دھچکا سا لگتا ہے اور پھر مذکورہ کردار کی مضحکہ خیز بُرائی آہستہ آہستہ اس کے لیے ہمدردی کی شکل اختیار کرتی جاتی ہے۔ یہی کرشن چندر کی اہم خوبی ہے کہ وہ اپنے کسی کردار کی بُرائی اس حد تک نہیں کرتے کہ وہ تضحیک کا نمونہ بن جائے۔ انھیں اپنے کرداروں سے ہمدردی ہے۔ اسی لیے وہ کرداروں کی اچھائیوں اور بُرائیوں کا تجزیہ غیر جانب داری سے کرتے ہیں۔ ناول نگار نے اس کے لیے مجرد سطح پر اظہارِ خیال کا طریقہ نکالا ہے جیسے دُرگا داس یا راوی سوچتا ہے یا پھر کسی اور سے گفتگو کرتے ہوئے وہ حالات کا تجزیہ کرتا ہے۔

(ii)

کرشن چندر نے ناول کے مود کو اِس طرح ترتیب دیا ہے کہ عمل اور ردِّعمل کا ایک سلسلہ قائم ہو گیا ہے۔ عمل پلاٹ سے برآمد ہوتا ہے اور ردِ عمل راوی کے شعور سے۔ اِس ضمن میں ایک ثانوی کردار نائب تحصیلدار علی جو کی خاصی اہمیت ہے جس کے خیالات کو راوی کی فکر کی رَو کے مُقابل استعمال کیا گیا ہے۔ راوی شیام ایک کردار بھی ہے اور مبصر بھی، ناول میں نقطۂ نظر اپنے نئے اور پرانے دونوں معنوں میں شیام کا ہے۔ پُرانے تصور کے مطابق Point of view وہ شعور ہے جس کے وسیلہ سے کہانی قاری تک پہنچ رہی ہے۔ شکست کی کہانی شیام کے ذہن سے ہو کر ہم تک آتی ہے۔ Point of view کا نیا تصور یہ ہے کہ وہ تمام وسائل جن کی مدد سے کہانی کہنے والا قاری یا سامع کے ردِ عمل پر قابو حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے، نقطۂ نگاہ کے تحت آتے ہیں۔ ان معنوں میں بھی مصنف نے شیام کو اپنے alter ego کے طور پر برتا ہے۔ شیام اپنے وقت کے اُس تعلیم یافتہ مگر ناتجربہ کار ذہن کی نمائندگی کرتا ہے جو مغرب کے ادب اور فلسفہ سے آگاہ ہو چکا ہے اور مارکس کی انقلابی فکر سے بطورِ خاص متاثر ہے۔ ناول میں کئی پیراگراف ایسے ہیں جن میں شیام کتابوں سے اخذ کیے ہوئے نظریات کی روشنی میں پلاٹ کے واقعات کا تجزیہ کرنے کی کوشش کرتا ہے لیکن وہ جانتا ہے کہ مستقبل کے کوش آئند امکانات کے تصور سے آج کی ناقابل برداشت حقیقت نہیں بدل سکتی۔ وہ اِس حد تک حقیقت پسند اور ایماندار بھی ہے کہ علی جو کے روایتی اور جامد رویّوں میں جو جزوی صداقت ہے اُس کا اعتراف کرتا ہے۔ شیام علی جو کی بحثیں بھی تلخ نہیں ہوتیں۔

کرشن چندر نے اپنے پہلے ہی ناول میں مختلف فنّی عناصر کو نہایت قرینے سے ترتیب دیا ہے۔ اُن کے ہم عصر ادیب اور نقاد عزیز احمد لکھتے ہیں کہ شکست:

''مصنّف کی شخصیت، اُس کی رومانیت، اُس کے بنتے ہوئے
سیاسی عقیدے، اُس کی بے باکی، بے تعصبی اور اُس کے ذہنی
اور نفسی انقلابات کی ترجمانی کرتا ہے۔''
(ترقی پسند ادب، ص: ۱۷۷)

اب سوال یہ ہے کہ کیا ''شکست'' صرف مصنّف کے ایک خاص عہد کی ذہنی اور جذباتی دستاویز ہے جس میں Point of Reference ہندوستان کا ایک خاص علاقہ، اُس کا معاشرہ، اُس کی جغرافیائی اور تاریخی شناخت ہے! اگر ایسا ہے تو یہ ناول اپنے ماحول اور وقت کے سیاق وسباق میں ایک یادگار دستاویز کی حیثیت رکھتا ہے۔ لیکن یہ بھی اندیشہ ہے کہ اب ۶۷ برس گزر جانے کے بعد یہ ناول کہیں ایک Period Piece بن کر تو نہیں رہ گیا ہے۔ جیسا کہ پہلے بھی عرض کیا گیا ''شکست'' میں فضا اور ماحول کی غیر معمولی اہمیت ہے جس کے بغیر کہانی اپنی ساری انفرادیت کھو دے گی۔ لہٰذا اس ناول کی تحسین میں وقت اور مقام کو کسی طرح نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ ناول کا عنوان ''شکست'' دراصل Fatalism یعنی مقدرات اور Myth پر بے پناہ اعتماد کی انسانی کمزوری کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ توہّم پرستی اور مقدرات پر امتدادِ زمانہ کا کوئی اثر نہیں پڑا ہے۔ اِس ناول کے بار بار پڑھنے کا یہی جواز ہے۔ آج کے پڑھنے والے کے لیے ''شکست'' میں کئی ایسے نکات ہیں جو کہانی کے عہد کو ہمارے اپنے عہد سے جوڑ دیتے ہیں مثلاً آج کے دور میں مذہب کی طرف جذباتی رویّوں کی تجدید۔ اس ذہنی اور سماجی عمل کا تجزیہ خاصا بصیرت افروز ہے۔ اسی طرح مذہبی عقائد اور دیو مالا کے ناقابلِ تقسیم امتزاج پر بھی اظہارِ خیال کیا گیا ہے۔ ویسے بھی ''شکست'' میں جو انسانی صورتِ حال ہے اُس کے اجزا کسی اگلے وقت کی داستان کا حصہ نہیں معلوم ہوتے بلکہ ہمارے مُشاہدے میں آنے والی حقیقت سے قریب دکھائی دیتے ہیں اور یہی اس ناول میں دلچسپی قائم رکھنے کے لیے کافی ہے۔

(iii)

''شکست'' کا ایک نمایاں پہلو رومانی طرزِ فکر و احساس بھی ہے۔ یہ سچ ہے کہ کرشن چندر فکشن کی دُنیا میں رومانی ادیب کی حیثیت سے داخل ہوئے لیکن اس امتیاز کے ساتھ کہ ان کی رومانیت انقلابی فکر سے ہم آہنگ تھی۔ وہ انقلابی فکر جس کی Theory ان کے ذہن میں تھی لیکن اُسے ناول پر Impose نہیں کیا، اور یہ بھی نہیں کیا کہ محض فطرت اور عورت کے حسن کو شاعرانہ تخئیل کا لبادہ مہیا کیا ہو۔ انھوں نے نہ تو حقیقت سے چشم پوشی کی اور نہ ہی اُس کی سنگلاخی سے راہِ فرار اختیار کی بلکہ حقیقی دنیا کی پیش کش میں ادبی دیانت داری سے کام لیا اور اس کو خوب سے خوب تر بنانے کا جتن کیا۔ اُس امتزاج نے اُن کی تحریر کو زیادہ پُرکشش اور زیادہ حقیقی بنا دیا۔ ناول کا ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''شیام آہستہ آہستہ درانتی چلانے لگا۔ اُسے معلوم ہوا جیسے وہ ایک زبان، اک نئے ادب، اک نئی تہذیب، اک نئی زندگی سے آشنا ہو رہا تھا۔ یہ ایک نئی دُنیا تھی۔ اس کے اپنے اصول تھے۔ آہستہ آہستہ درانتی چل رہی تھی۔ الف بے تے، الف بے تے۔ درانتی کسان کا قلم تھا۔ اُس سے وہ زمین کی تختی پر لکھتا تھا۔ اور ایسے گل بوٹے بناتا تھا کہ دُنیا کے سارے ادیب، سارے مصوّر اور دنیا کے سارے سیاست داں ان کے خوشہ چیں معلوم ہوتے تھے۔ درانتی سر سر چل رہی تھی۔ اُسے ایسا معلوم ہوا جیسے دھرتی گیت گا رہی ہے۔'' (ص:۱۱۷)

ایک سحر کار اسلوب کی ایجاد میں کرشن چندر کے زرخیز تخئیل اور احساسِ جمال کا اُتنا ہی دخل ہے جتنا اس گونگی، اپاہج برہنہ زندگی اور اس کے گرد پھیلے ہوئے بیکراں اور بے زباں آسمانی حُسن کا، جن کو کرشن چندر کی نثر سے زیادہ بلیغ زبان اب تک نہیں مل سکی ہے۔ وہ ایک مصوّر کے رنگوں کی طرح لفظوں سے پیکر تراشتے ہیں

اور ان پیکروں سے ایسی متحرک فضا تخلیق کرتے ہیں جس میں حقیقت کہیں تحلیل ہوتی ہے اور کہیں ساری فضا پر محیط نظر آتی ہے۔ وہ صاف وشفاف الفاظ کو جملوں میں اس طرح استعمال کرتے ہیں جیسے ہار کی کڑیوں میں موتی۔ جگدیش چندر ودھاون کے اس خیال سے اتفاق کرنا ہی پڑتا ہے کہ:

''فطری حسن کی منظر نگاری، کرداروں کا گہرا نفسیاتی مطالعہ، روز مرہ کا عمیق مشاہدہ، بالیدہ تاریخی شعور، زبان کی رنگینی و رعنائی اور لطافت و شیرینی، بلیغ استعارے اور تشبیہات، خوبصورت اکہرے جملے، چُست، فکر انگیز مکالمے۔ ان سب نے مل کر ''شکست'' کے حُسن کو دوبالا کر دیا ہے۔''

(کرشن چندر شخصیت اور فن، ص: ۶۱۳)

اس ناول میں کرشن چندر نے مختلف فنّی عناصر اور ان کی آمیزش سے تیار مُرکّب کو اس طرح جلا بخشی ہے کہ وہ اپنی مخصوص جگہ پر گوہرِ آبدار بن گیا ہے---- زبان کی سحر انگیزی قابلِ قدر سہی مگر اکثر تجربے کے اظہار کی پیچیدگیوں کی راہ میں حائل ہو جاتی ہے اور زبان کا لطف مقصود بالذات بن جاتا ہے---- یہی کرشن چندر کی کمزوری کہی جاتی ہے جو اس ناول میں بھی موجود ہے۔

ooo

ایسی بلندی ایسی پستی

ایک تہذیب کی داستان

عزیز احمد کے ناولوں میں ''گریز''، ''آگ'' اور ''ایسی بلندی ایسی پستی'' کو بے حد مقبولیت حاصل ہوئی ہے۔ ''گریز'' میں مرکزی کردار نعیم الحسن کے ذریعے مغرب و مشرق کی تہذیبی اور سماجی صورتِ حال کو اُجاگر کیا گیا ہے۔ ذہنی طور پر کشمکش اور تذبذب میں مبتلا یہ متوسط طبقے کا ایک ایسا بھٹکا ہوا نوجوان ہے جو خود سے مطمئن نہیں ہے۔ وہ اپنی چچا زاد بہن بلقیس سے محبت کرتا ہے۔ آئی سی ایس میں منتخب ہونے کے بعد تربیت کے لیے یورپ جاتا ہے اور میری پاول (گل رخ) کے قریب ہو جاتا ہے۔ انگلستان، امریکہ اور فرانس کی سیر کے بعد اپنے وطن واپس آتا ہے۔ یہ تمام روداد ۱۹۳۶ء سے ۱۹۴۲ء تک کے زمانے پر مشتمل ہے۔ کینوس پر جو رنگ حاوی نظر آتا ہے وہ حیدر آباد اور کشمیر کا ہے اور جو مجموعی تاثر اُبھرتا ہے وہ یہ کہ جب مشرقی معاشرہ مغربی تہذیب و ثقافت کی اندھی تقلید کرتا ہے تو بے شمار مسائل کا شکار ہوتا ہے۔

''آگ'' میں (۱۵۰۸ء سے ۱۹۴۶ء تک) کشمیر کے تہذیب و روایت کو پیش کیا گیا ہے۔ ناول دو حصوں میں منقسم ہے۔ پہلا حصہ ''شنیدہ'' جو سفر نامہ ہے۔ دوسرا حصہ ''دیدہ''، کشمیر میں ''ڈوگرا شاہی'' اور ''سرمایہ دارانہ نظام'' کے استحصال کو اجاگر کرتا ہے اور انقلاب کی علامت بن کر موجودہ نظام کو ختم کر دینا چاہتا ہے۔

''ایسی بلندی ایسی پستی'' کا کینوس زمانی اعتبار سے ۱۸۵۷ء سے ۱۹۴۸ء تک پھیلا ہوا ہے۔ یہ ناول حیدر آبادی زندگی اور وہاں کی تہذیبی تبدیلی کا آئینہ دار ہے، اور اس اعلیٰ طبقہ کی زندگی کا عکّاس بھی ہے جو اندر ہی اندر کھوکھلا ہو چکا تھا اور جسے ختم ہو جانا ہی تھا۔ اس میں بے جا فخر و غرور، بُغض و عناد اور حرص و طمع کی ان گنت جھلکیاں ہیں۔ اس کو اہل علم نے اردو ناولوں میں ایک ممتاز اور منفرد ناول قرار دیا ہے۔ اس میں جہاں انحطاط پذیر حیدر آبادی تہذیب کا المیہ پیش کیا گیا ہے وہیں دوسری جانب اسے اردو ناول نگاری میں تکنیک کے اعتبار سے ایک نیا تجربہ بھی قرار دیا گیا ہے۔ محمد حسن عسکری نے اسے ایک ''اجتماعی ناول'' کہا ہے جب کہ خود مصنف نے اس ناول کے حوالے سے اعتراف کیا ہے:

> ''یہ خاندان کی سرگذشت ہے۔ اسے ایک طرح کا شجریاتی ناول کہہ لیجئے۔ موضوع وہی ہے جو فاربٹ ساگا کا رہ چکا ہے۔ حقِ ملکیت جو جائداد اور سرمائے کے ساتھ بطور ایک تصور ایک عمل کے نافذ ہوا......'' (ہوس۔ص:۱۳۶)

اس طرح ناول پر مصنف اور نقاد کی آرا مختلف ہیں جو کوئی غیر متوقع بات نہیں۔ کیوں کہ تخلیق کار جب بھی کسی موضوع پر قلم اُٹھاتا ہے تو تخلیق کے وجود میں آنے سے پہلے اُس کی فکر میں ایک ساتھ کئی اثرات جذب ہوتے ہیں۔ اس کے گرد و پیش کے حالات، شخصی تجربات، تاثرات، ردِ عمل کی کیفیات، ذہنی اقدار ایک دُھند کی مانند اُس کے ذہن پر مسلّط ہو جاتی ہیں۔ اس کے بعد ہی وہ تخلیق کی اصل سرگرمی اختیار کرتا ہے۔ تخلیق کار کا یہ سارا عمل ایک ایسے وجدان کا مرہون منت ہے جس کی تشریح خود تخلیق کار بھی پورے وثوق کے ساتھ نہیں کر سکتا، نہ ہی وہ اس کا تجزیہ کر سکتا ہے کہ وہ کون سے محرکات تھے جنھوں نے اس فن پارے کو جنم دیا۔ یہ سارا کام شعوری اور لاشعوری یکجہتی اور ہم آہنگی کے تحت مکمل ہوتا ہے۔

ناول سے قطع نظر، عزیز احمد کی شخصیت کو سامنے رکھ کر دیکھا جائے تو اُن

کی زندگی حیدر آبادی، معاشرت سے کسی نہ کسی سطح پر متعلق ضرور رہی ہے۔ جیسے
اُن کی ابتدائی اور ثانوی تعلیم حیدر آباد میں ہوئی۔ (اعلیٰ تعلیم انھوں نے لندن میں
حاصل کی) پھر ۱۹۴۲ء میں جب وہ عثمانیہ یونیورسٹی میں انگریزی کے استاد تھے تب
انھیں نظام حیدر آباد کی بہو شہزادی دُرِ شہوار کے پرائیویٹ سکریٹری کے فرائض
انجام دینے پڑے تھے۔ اس طرح انھیں اپنی ابتدائی زندگی میں عوامی اور بعدۂ
حیدر آبادی طبقۂ اشرافیہ کو اندر اور باہر سے دیکھنے اور سمجھنے کے بیشتر مواقع میسر
آئے تھے۔ اس کے علاوہ اُن کا مندرجہ بالا بیان اور مذکورہ ناول کے کردار اس
جانب اشارہ کرتے ہیں کہ وہ اشتراکی نظریات سے بھی خاصے متاثر تھے۔ ایسی
صورت میں عزیز احمد نے اپنے ناول ''ایسی بلندی ایسی پستی'' کے کینوس پر بقول
خود ان کے جو ''تجریاتی'' خاکہ بنا ہے وہ چاہے ایک ہی خاندان کی کہانی کا پس
منظر رکھتا ہو، لیکن اس کے مختلف کردار کے رابطوں سے جو وسعت اس میں پیدا
ہوئی ہے وہ قدرتی طور پر اُس کے پورے حیدر آبادی معاشرے کا احاطہ کرتی
ہے۔ اسی بنا پر مرکزی کرداروں کے تعلق سے ڈھیروں چھوٹے چھوٹے کردار بھی
اس میں در آئے ہیں اور یہ سب مجموعی طور پر حیدر آبادی تہذیب اور معاشرے کی
جیتی جاگتی تصویر پیش کرتے ہیں۔ یہی تکنیک گورکی نے اپنے مختلف ناولوں میں
استعمال کی ہے تبھی تو اس سے اپنے عہد کے روسی معاشرے، اس کی فکر و تامل اور
عمل و ردِ عمل کی بخوبی عکاسی ممکن ہو سکی ہے۔

اب اگر اس قول پر غور کیا جائے کہ '' یہ خاندان کی سرگذشت ہے'' تو
خاندان نواب قابل جنگ یعنی نور جہاں کے نانا کا۔ نواب مشہور الملک اُن کے
سمدھی ہیں۔ بعد میں نواب سراج الملوک سے بھی سمدھیانہ قائم ہو جاتا ہے۔ اس
طرح یہ قصہ تین خاندانوں پر مشتمل ہو جاتا ہے۔ البتہ مرکزیت نور جہاں کو حاصل
رہتی ہے۔ شجرے کو سامنے رکھیں تو قابل جنگ کے خاندان کی دو شاخیں نظر آتی
ہیں۔ پہلی خورشید زمانی کا کنبہ اور دوسرا اینگلو انڈین بیوی سکندر بیگم کا سلسلہ۔ نواب

قابل جنگ اپنی بیٹی خورشید زمانی کو جس کی والدہ کا انتقال ہو چکا ہے، بے حد چاہتے ہیں۔ اس کی تعلیم وتربیت کے لیے مس اسکرو کو مقرر کرتے ہیں جسے خورشید زمانی ناپسند کرتی ہے اور جب اُسے یہ علم ہوتا ہے کہ وہ اُس کی سوتیلی ماں بن گئی ہے تو اسے ذہنی تکلیف پہنچتی ہے۔ نواب قابل جنگ کی سکندر بیگم (مس اسکرو) سے پانچ اولادیں ہوتی ہیں۔ دولڑکے (نیازی اور محمود شوکت) اور تین لڑکیاں (نازلی، ناظمہ اور کہکشاں) خورشید زمانی کی شادی مشہور الملک کے بیٹے سنجر بیگ سے ہوتی ہے اور سنجر بیگ کے چھوٹے بھائی نادر بیگ کی شادی نازلی سے ہوتی ہے۔ پھر نازلی کی بڑی لڑکی دل افروز کی شادی کارمنڈول کے نواب سے کردی جاتی ہے جس کا تعلق سرتاج الملوک کے خاندان سے ہے۔ خورشید زمانی بیگم کی پانچ اولادیں ہوتی ہیں۔ دو بیٹے (خاقان اور اصغر) اور تین بیٹیاں (مشہور النساء، سرتاج اور انور جہاں)۔ خاقان کی شادی نواب ذی جاہ جنگ کی بیٹی سروری سے ہوتی ہے۔ اصغر، خورشید زمانی کی پروردہ، سنبل کو اپنی خواص بنالیتا ہے۔ مشہور النساء کی شادی ابوالہاشم انجینئر سے ہوتی ہے۔ سرتاج کی شادی نواب سرتاج الملوک کے نواسے حیدر محی الدین سے اور نور جہاں کا عقد تائب جنگ کے پر پوتے سلطان حسین انجینئر سے ہوتا ہے لیکن بہت دنوں تک اُن دونوں کا نباہ نہیں ہونے پاتا ہے اور بیٹی، سلطان جہاں کی پیدائش کے بعد خلع ہوجاتا ہے۔ سلطان حسین، خدیجہ سے شادی کرتا ہے۔ اس سے دو بچے ہوتے ہیں اور اچانک ایک دن حرکتِ قلب بند ہوجانے سے اُس کی موت ہوجاتی ہے۔ نور جہاں اپنے بچپن کے ساتھی، اطہر سے شادی کرلیتی ہے۔ اطہر، نواب سرتاج الملوک کا پوتا، طلحہ جنگ کا بیٹا اور مہتاب جنگ کا بھتیجا ہے۔

اس شجرے (Family Tree) کے علاوہ ناول میں ولی جاہ جنگ، اعلیٰ کوثر جنگ اور سرعلی مشہدی کا خاندان بھی پھیلا ہوا ہے جس کا مذکورہ شجرے سے کوئی تعلق دکھائی نہیں دیتا ہے اور یہ سلسلہ ایسا بھی نہیں ہے کہ جسے ایک خاندان کی

کہانی کا پس منظر کہہ کر نظر انداز کر دیا جائے اور اگر اسے پس پشت ڈال بھی دیں تو ناول کے بہت سے متحرک کردار سُریندر کو کس خاندان سے وابستہ کیا جائے گا؟ اس اعتبار سے عزیز احمد کا مذکورہ ناول کے تئیں یہ کہنا کہ یہ ایک تجریاتی ناول ہے۔ ناول کی بنیادی بُنت کے اعتبار سے بے وزن نہ سہی لیکن ذہن میں کھٹکنے والی بات ضرور ہے کیوں کہ ناول میں مرکزی کرداروں کے ساتھ جب تک دوسرے کرداروں کا رابطہ پیش نہیں کیا جائے گا اور ان کا تذکرہ شامل نہیں ہوگا، تب تک نہ تو پلاٹ میں وسعت پیدا ہوگی اور نہ ہی وہ ناول کی صورت اختیار کر سکے گا۔ رہی بات ''اجتماعی ناول'' کی تو اس کی تشریح خود محمد حسن عسکری نے اپنے مضمون میں کر دی ہے:

> ''عزیز احمد صاحب نے شعوری طور پر براہِ راست افراد کو نہیں بلکہ ایک ہیئت اجتماعی یا اُس کے ایک حصے کو اپنا موضوع بنایا ہے چونکہ یہ ہیئت اجتماعی ایک زوال پذیر قوت ہے اس لیے اس میں ایک وحدت کی حیثیت سے عمل کرنے کی صلاحیت بہت خفیف رہ گئی ہے۔ اس کی اجتماعی زندگی کو صرف افراد کے مطالعے کے ذریعے ہی سمجھا جا سکتا ہے۔''
>
> (وقت کی راگنی، ص: ۲۲۹)

اسی روشنی میں سہیل احمد بخاری نے بھی مذکورہ ناول کو پرکھا ہے:

> ''ایسی بلندی ایسی پستی اس دور کا پہلا اجتماعی ناول ہے۔ اس میں مصنف نے حیدرآباد (دکن) کے طبقہ امراء کی معاشرت کا خاکہ پیش کیا ہے جو مغربی تہذیب کی اندھی تقلید سے پیدا ہوئی ہے جس میں رقص و سرود، مے نوشی، ہوس ناکی جیسی جاگیرداری کی تمام خامیاں موجود ہیں۔''
>
> (اردو ناول کی تاریخ و تنقید، ص: ۲۷۷)

(۱۱)

یہ بات یقینی طور پر کہی جا سکتی ہے کہ اردو میں اتنے ڈھیر سارے کرداروں اور وہ بھی متحرک کرداروں کو پیش کرنے کے سلسلے میں اوّلیت عزیز احمد کو حاصل ہے۔ اگر ان فعال کرداروں کو ہم خانوں میں تقسیم کرنا چاہیں تو اُن کی تین شکلیں ابھر کر سامنے آتی ہیں:

۱۔ وہ کردار جو ناول میں مرکزی حیثیت رکھتے ہں مثلاً نور جہاں، سلطان حسین اور سُریندر

۲۔ وہ کردار جو ثانوی حیثیت رکھتے ہیں جیسے شمشیر سنگھ، عبدی حسن کار جنگ، خورشید زمانی، سرتاج، اطہر اور کملا۔

۳۔ وہ کردار جو ضمنی حیثیت رکھتے ہیں جیسے حیدر محی الدین، سنجر بیگ، سروری، نیازی، اصغر وغیرہ۔

مرکزی کرداروں میں نور جہاں کی شخصیت سب پر حاوی ہے۔ وہ سیدھی سادی، صاف ستھرے کردار کی عورت ہے جو قرب و جوار کے ماحول کو پسند نہیں کرتی ہے۔ والدین کی مرضی سے سلطان حسین انجینئر سے شادی کر لیتی ہے۔ ناول نگار اُس کی شخصیت کو ان الفاظ میں اُجاگر کرتا ہے:

> ''نور جہاں کو ابھی یہ سب خواب معلوم ہوتا تھا اور وہ یہ فیصلہ ابھی تک نہ کر سکی تھی کہ یہ خواب خوش آیند تھا یا نہیں۔ اتنا ضرور اسے احساس تھا کہ اسے کنوارے پن میں جنس کی ممانعت تھی اور اب جنس دن رات کی چیز تھی۔'' (ص:۸۰)

وہ سوچتی تھی کہ:

> ''اگر اُسے کھڑکی سے باہر کسی کو گھورنے کا حق نہیں تو اس کے شوہر کو بھی عین ہنی مون کے زمانے میں، مسوری کی پہلی شام کو کسی اور لڑکی کو ساتھ باہر لے جانے کا بھی حق نہیں۔ یا دونوں

ایک دوسرے کی ملکیت ہیں یا کوئی کسی کی ملکیت نہیں۔''

(ص:۹۱)

عملی زندگی اس نقطۂ نظر پر پوری نہیں اُترتی ہے۔ وہ اپنے چہار جانب جو ماحول دیکھتی ہے اور جن حالات وحادثات سے دوچار ہوتی ہے، اُس سے اُس کی ذہنی اور ازدواجی زندگی میں انتشار بڑھتا ہے اور یہی انتشار ایک المیے کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔

سلطان حسین ایک کامیاب انجینئر ہے۔ اس کے دوستوں اور محبوباؤں کا حلقہ وسیع ہے۔ وہ مسوری میں ہر سیزن میں ایک نئے معاشقے کی تلاش میں جاتا ہے اور جب ایک نوعمر لڑکی اُس کی کنپٹیوں کے سفید بالوں کو دیکھ کر طنز کرتی ہے تو اُسے اپنی گزرتی ہوئی جوانی کا احساس ہوتا ہے اور پھر وہ نور جہاں سے شادی کر لیتا ہے۔ اُس کی عاشق مزاجی بلکہ آوارگی کے بارے میں سُریندر کہتا ہے:

''یار سلطان، اب شادی بھی ہوگئی مگر تم جب عورت کی طرف دیکھتے ہو تو اس طرح جیسے سارے جنم کے بھوکے پیاسے ہو۔''

(ص:۱۳۰)

وہ ناول میں کبھی ہیرو کی شکل میں اور کبھی ہونق (Villain) کی طرح نظر آتا ہے۔ عجب حسیات و افکار (Complexes) کا شکار ہے۔ نور جہاں سے محبت کرتا ہے لیکن اس کا احساس خُلع ہونے کے بعد ہوتا ہے۔ حالات سے سمجھوتہ کرنا چاہتا ہے مگر اپنی فطرت، جبلّت اور شکّی مزاج ہونے کی بدولت ٹوٹ پھوٹ کر رہ جاتا ہے اور قاری اس کے انجام پر افسوس کرتا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ان دونوں کرداروں کے مابین سماجی تعلقات کی چھوٹی چھوٹی تصویریں اور ضمنی واقعات کی جزئیات نگاری کا مقصد قاری کے ذہن کو اصل موضوع سے باندھے رکھنا ہے حالانکہ یہ دو افراد کی کہانی نہیں، ایک تہذیب کی داستان ہے لیکن ناول نگار نے ان دو کرداروں کی زندگی کو زیر مطالعہ سماجی زندگی میں بخوبی پیوست کیا ہے اور اس طرح انھوں نے اردو ناول میں ایک نیا، پیچیدہ مگر کامیاب تجربہ کیا ہے۔ بقول محمد حسن عسکری:

اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا ہے کہ نیا تجربہ کرنے کے باوجود انھوں نے ناول کی دلچسپی میں کمی نہیں آنے دی۔ انھیں اس تجربے میں جس حد تک کامیابی حاصل ہوئی ہے، اس کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ انھوں نے ناول کو سیاسی مقصد یا نظریے کا پابند نہیں بنایا بلکہ معاشرتی انحطاط کے چند رُخوں کا مطالعہ آزادی سے کیا ہے۔'' (وقت کی راگنی، ص:۲۳۲)

''ایسی بلندی ایسی پستی'' کا تیسرا اہم کردار سُریندر کا ہے جس کا تعلق متوسط طبقے سے ہے۔ وہ آل انڈیا ریڈیو میں ملازم ہے۔ ذہین اور باشعور ہے۔ فلسفیانہ نقطۂ نظر کا حامل ہے۔ قرب و جوار کے ماحول سے بیزار ہے۔ اسی لیے اس کی شخصیت ایک Spoilt Genius کی طرح ابھرتی ہے جو ذہنی انتشار اور جذباتی پراگندگی سے بچنے کے لیے طرح طرح کی سگریٹوں، شرابوں یا سٹے کا سہارا لیتا ہے پھر بھی ذہنی بالیدگی اور زندگی کی پیچیدگیوں سے اُلجھنے کی قوت اسی کردار میں نظر آتی ہے۔ وہ بہت کچھ خود کلامی کے لہجے میں کہہ جاتا ہے۔ ناول نگار بھی سُریندر سے قاری کو اسی لہجے میں متعارف کراتا ہے:

''مسٹر سُریندر تمہارے اس سیاہ رنگ، بندر نما لمبوترے جبڑے اور پیلے دانتوں پر کون لڑکی عاشق ہوتی۔ عاشق ہمیشہ تم ہی ہوتے رہے۔'' (ص:۱۰۵)

اور وہ اپنے دوست سلطان حسین کو بتاتا ہے:

''میرے دو دشمن تھے۔ ایک عُسرت اور دوسری بیماری۔ جب میں ایک سے مقابلہ پر پوری توجہ صرف کرتا، دوسرا غالب آجاتا تھا۔'' (ص:۱۰۵)

محمد حسن عسکری مذکورہ ناول کا تجزیاتی مطالعہ کرتے ہوئے اس بارے میں بتاتے ہیں:

''جو چیز اس کتاب کے اجتماعی ناول ہونے پر خاص طور سے

دلالت کرتی ہے وہ سُریندر کی خود کلامی ہے جس سے ہمیں
ناول کے بیچ میں بھی سابقہ پڑتا ہے اور آخر میں بھی۔ یوں تو یہ
ساری کتاب ہی اردو میں ایک نیا تجربہ ہے لیکن اس قسم کی خود
کلامی کا تجربہ تو اردو میں بالکل ہی انوکھا ہے ...... کتاب کو
سُریندر کی خود کلامی پر ختم کرنے کے یہی معنی معلوم ہوتے ہیں
گویا ساری داستان سُریندر کی آنکھوں سے دیکھی گئی ہے، خواہ
وہ کسی جگہ حاضر ہو یا غائب۔ اس سارے المیے کی ذمہ داری وہ
اپنے شعور میں محسوس کرتا ہے۔ اس سارے تجربے کو ہضم
کرنے کی کوشش میں بھی وہی مصروف نظر آتا ہے۔ اس تجربے
کو بامعنی بنانے کی فکر بھی اسی کو ہے۔ دوسرے لوگ شعور کی
ذمہ داریوں سے بچتے ہیں۔ اس ناول میں صرف وہی ایک
شخص ہے جو یہ بارگراں اٹھاتا ہے۔''

(وقت کی راگنی، ص:۲۳۱)

پروفیسر اسلوب احمد انصاری نے اس ناول کا محیط محرک قرار دیا ہے اور
سُریندر کے کردار پر خصوصی توجہ دیتے ہوئے اس کی دو قابل ذکر حیثیتیں اُجاگر کی ہیں:

''اوّل یہ کہ وہ ناول میں عمل کی رفتار پر گاہے گاہے بلیغ اور رمز
آشنایانہ تبصرے کرتا رہتا ہے، اور بعض کرداروں کو بھی ہدف
ملامت بنانے سے نہیں چوکتا۔ طنز کے زہر میں بجھے ہوئے یہ
تبصرے تمام تر معروضیت کے ساتھ کیے جاتے ہیں اور اس کی
دراکی، قوت مشاہدہ اور گہری بصیرت پر دال ہیں۔ اور
دوسرے یہ کہ اُس کی شخصیت کا ایک پہلو اُس کی خود کلامی
ہے۔ اُس کا اصرار اس امر پر ہے کہ ہم نے اپنے اعمال پر
مختلف قسم کے پردے ڈال رکھے ہیں۔ اپنے مردہ جسموں ہم نے

توہمات اور تعصبات اور پہلے سے تشکیل کردہ مجروضات کے
حصار کھڑے کر رکھے ہیں اور حقائق کو صحیح تناظر میں دیکھنے کی
بجائے ہم تاویل بے جا کی فکر میں لگے رہتے ہیں۔"

(اردو کے پندرہ ناول، ص:۱۵۸)

سُریندر کی طرح حیدر محی الدین بھی اپنی دنیا آپ بساتا ہے مگر کوئی دیر پا تاثر نہیں چھوڑ پاتا ہے۔ اسّی سالہ راجہ راجایاں شجاعت شمشیر سنگھ بہادر، دیوان فرخندہ نگر اور نائب السلطنت کے علاوہ عہدی حسن کار جنگ، ذی جاہ جنگ اور خاقان جنگ فکری طور پر آزاد اور بے نیاز نظر آتے ہیں لیکن اپنا دبدبہ اور آن بھی برقرار رکھنا چاہتے ہیں۔ خاقان اور نادر بیگ لاابالی نظر آتے ہیں۔ نازلی اور خورشید زمانی اپنی امارت اور شان و شوکت کی نمائش کرتی ہیں اور اصغر کو تو قدرت نے محض شراب اور عورت کے لیے بنایا تھا۔ عزیز احمد کے الفاظ میں:

"نادر بیگ کی طرح اصغر نے کبھی زندگی پر غور کرنے کی ضرورت محسوس نہیں کی۔ کبھی سیاست کو موٹر کار سے زیادہ اہم نہیں سمجھا۔ کبھی مذہب یا معاشیات کو لپ اسٹک سے زیادہ اہمیت نہیں دی۔" (ص:۵۹)

احمدی، کملا، بملا، نیازی، سکندر بیگم اور محمود شوکت رقابت اور حسد میں جُھلستے ہوئے کردار نظر آتے ہیں جو رنگین مزاج اور جنس پرست ہیں:

"نیازی اور محمود شوکت ایک چھٹے ہوئے اور خصوصاً نیازی کے نام سے تو سب واقف تھے۔ فرخندہ نگر کے باہر اپنے گھوڑوں کو سرپٹ دوڑاتے ہوئے، یہ دونوں بھائی جوان وڈر اور کسان عورتوں کو اُٹھا لے جاتے اور وڈر اور مزدور اُن کے پیچھے دوڑتے، پتھر مارتے اور تھک ہار کر خاموش ہو جاتے۔ یہاں تک کہ گھنٹہ ڈیڑھ گھنٹہ بعد وہی عورتیں روتی اور کپڑے ٹھیک

کرتی ہوئی اپنے شوہروں اور بھائیوں کے پاس واپس آجاتیں۔''
(ص:۳۸)

ناول میں غریب عورتوں کے استحصال کی ایک اور شکل سُنبل، گُلنار، سدا بہار جیسے کرداروں کی صورت میں نظر آتی ہے جو دادِ عیش کا سامان بنتی ہیں۔ فرخندہ نگر میں ان ''چھوکریوں'' کا دستور تھا۔ یہ پلتیں، بڑھتیں، جوان ہوتیں، بچے دیتیں۔ ان چھوکریوں میں سے جو صاحب کو پسند آجاتی وہ تو خیر 'خواص' بن جاتی اور بیگم صاحبہ کی رقیب ہوتی بقیہ گھر کے دیگر افراد یا احباب کے کام آتیں۔ نور جہاں کے علاوہ سنجر بیگ اور مشہور النساء کی شخصیت کسی حد تک صاف ستھری اور مشرقی رنگ میں رنگی ہوئی نظر آتی ہے ورنہ سبھی کردار ذہنی اور جذباتی اُلجھنوں کے شکار ہیں بلکہ نفسیاتی مریض دکھائی دیتے ہیں۔ عزیز احمد نے نہ صرف ان کی نفسیاتی پیچیدگیوں کو سمجھا ہے بلکہ ان کی تہہ در تہہ پرتوں کو کھنگالنے کی کوشش کی ہے اور بلا شبہ یہ تجربہ بھی اردو ناول میں پہلی بار دیکھنے کو ملتا ہے۔

(III)

عزیز احمد کی یہ سب سے بڑی خوبی ہے کہ انھوں نے اپنے ناول کی خاطر تھیم کے انتخاب میں بڑی چابک دستی سے کام لیا ہے۔ ایک چُست (Active) تھیم کے انتخاب نے ناول کے عنوان کی مُناسبت سے اُن کا کام بہت آسان بنا دیا ہے۔ ناول میں پیش کرنے کے لیے مناظر، ان کے سامنے کے واقعات اور حالات کی صورت میں موجود تھے جنھیں وہ اپنے کرداروں کی نفسیات کو نگاہ میں رکھتے ہوئے تخلیق کر رہے تھے اور بقول ان کے وہ ایک ماہر فوٹوگرافر کی طرح ان مناظر کی تصاویر اُتار رہے تھے جیسا کہ مصنف نے اس تصنیف کے فنی پہلوؤں پر ذاتی رائے دیتے ہوئے ناول میں خود تحریر کیا ہے:

''اپنی حد تک مجھے صرف اتنا کہنا ہے کہ میں نے حقیقت نگاری کو ہمیشہ فوٹوگرافی سمجھا ہے۔ ممکن ہے کبھی کبھی شیشہ دھندلا ہو یا

فلم خراب ہو یا فلم لیتے وقت روشنی ٹھیک نہ ہو۔ یا میری اپنی بصارت یا بصیرت میں فرق ہو۔ لیکن میں نے زندگی کی تنقید، ہمیشہ زندگی کی عکاسی کے اندر سے کی ہے۔ اور میں اصلی اور حقیقی کے فرق کا قائل نہیں۔" (ایسی بلندی ایسی پستی، ص:۲۳۱)

لیکن شاید اُنھیں اس بات کا علم نہیں تھا یا انھوں نے اس جانب توجہ نہیں دی کہ فوٹو گرافر جب منظر بیں (Viewfinder) سے لینس کے سامنے کا منظر دیکھتا ہے تب لاشعوری طور پر منظر مثبت اور منفی پہلو اُس کے ذہن میں در آتے ہیں اور وہ تصاویر کو واضح اور با مقصد طور پر ریکارڈ کرنے کی خاطر فنکارانہ سوجھ بوجھ سے کام لیتا ہے۔ اس طرح یہ لاشعوری رو اُسے تمام علم و آگہی فراہم کر دیتی ہے جو ہم آہنگ ہو کر شعور کو تخلیقی بناتی ہے۔ یعنی شعوری اور لاشعوری یگانگت ہی ایک عمدہ تخلیق کی ضامن ہوتی ہے۔ عزیز احمد یقینی طور پر حیدر آباد سے باہر کی کم و بیش تمام ادبی و سیاسی تحریکات کا بھی شعور رکھتے تھے تب ہی وہ واقعات سے زیادہ اُن کے اثرات کا جائزہ داخلی زاویۂ نگاہ سے تجربات کی روشنی میں لے رہے تھے اس لیے ان کی تخلیق میں باہری ڈرامے سے زیادہ اندرونی ڈرامہ پر توجہ مرکوز کی گئی ہے جیسا کہ وہ خود مندرجہ بالا اقتباس میں تحریر کرتے ہیں۔

حیدر آبادی انحطاط پذیر معاشرے کی یہ صورت حال انگریزی عہد میں اُن تمام دیسی ریاستوں کے حالات سے کسی طرح بھی مختلف نہیں تھی۔ شان و شوکت کی بے جا نمائش، مطلق العنانیت، انگریزی صاحب بہادر سے وفاداری، عیش و عشرت کی زندگی، استحصال کی کثرت، غرض جو کچھ بھی اس ناول میں ہے وہ سب دیگر دیسی ریاستوں میں بھی بڑے پیمانے پر موجود تھا لیکن اس ناول کی انفرادیت یہ ہے کہ اس کا سلسلہ عہد مغلیہ کے معاشرے سے شروع ہو کر مختلف ادوار سے گزرتا، اپنا رنگ و روپ بدلتا، اپنے انجام تک پہنچ رہا تھا اور ایک مرتی ہوئی تہذیب جو بہت قدیم تھی محض حیدر آبادی تہذیب کی شناخت بن کر معدوم ہو جاتی

ہے۔اس بابت محمد حسن عسکری اپنے مضمون متمولہ وقت کی راگنی میں لکھتے ہیں:

''حیدرآباد کے امیر طبقے کی ایسی واضح جاندار تصویر ابھی تک پیش نہیں کی گئی تھی۔ یہ طبقہ اب تو سمجھئے مر ہی چکا ہے مگر ادب میں عزیز احمد صاحب نے اسے بہر حال محفوظ کرلیا ہے۔''

(ص:۲۳۲)

عزیز احمد نے خود مذکورہ ناول میں نظیر اکبرآبادی کی نظم ''بنجارہ نامہ'' کے توسط سے، ڈھلان سے لڑھکتی ہوئی زندگیوں کو تمثیلی انداز میں پیش کیا ہے:

''سلطنت مغلیہ کے زوال کے بعد سے کشن پلی کی پہاڑیوں پر سپاہیوں کے قدموں کی چاپ موقوف ہوگئی۔ مگر بنجارے تجارت کرتے رہے ...... مرہٹے چوتھ وصول کرتے رہے۔ ابدالی آیا اور پانی پت میں بھاؤ کا سر کاٹ لیا۔ رنجیت سنگھ نے سکھا شاہی کی۔ ڈوگریوں نے لداخ فتح کیا ...... بنجارے تجارت کرتے رہے اپنے مال کی، اپنی عورتوں کی، اپنی۔ یہاں تک کہ انگریز بہادر نے رفتہ رفتہ تجارت اتنی بڑھائی کہ نظیر اکبر آبادی کی پیشن گوئی پوری ہوئی۔ ایک بنجارہ گیا، سب بنجارے حرفِ غلط کی طرح مٹ گئے اور کشن پلی کی پہاڑیوں کی پگڈنڈیاں خاموش ہوگئیں۔'' (ص:۸-۹)

وقت کے تناظر میں ناول کا محاسبہ کریں تو یہ تین پشتوں پر مبنی ہے یعنی زمانی اعتبار سے اس کا پھیلاؤ ۱۸۵۷ء سے ۱۹۴۷ء تک ہے۔ اس مثلث کا ذکر ناول نگار ان الفاظ میں کرتا ہے:

''تین مرتبہ امیر گھرانوں پر مغربی تمدن کی لہریں امنڈ چکی ہیں۔ پہلے تو غدر کے بعد سرسید کے زمانے میں قابل جنگ اور مشہور الملک نے اسی زمانے میں اپنی معاشرت بدلی ...... یعنی

صاحب لوگ بننے کی تحریک۔ دوسری مرتبہ مغربیت کی جو یورش ہوئی اس نے اندر اندر سے بدلنا چاہا...... اور تیسری اور آخری مغربیت۔ اسے مغربیت کہہ لیجئے یا مزدکیت یعنی اشتراکی آزاد خیالی۔'' (ص:۲۰)

دراصل جاگیردارانہ ماحول کے سارے لوازمات جنگِ آزادی کے اختتام تک آتے آتے کس طرح ٹوٹ پھوٹ کر نیست و نابود ہو رہے تھے اور حق ملکیت، جائداد اور سرمائے کے تار و پود، شخصی اقدار سے نکل کر جمہوری طرزِ زندگی کے تحت کس طرح منتشر ہو رہے تھے، یہ سب اس ناول کے پس منظر ہیں بلکہ یہی وہ محرکات ہیں جن سے ''ایسی بلندی ایسی پستی'' ایک تاریخ ساز ناول کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔

اس ناول کے تاریخ ساز ہونے کی ایک وجہ اور بھی ہے وہ یہ کہ یہ ناول ادب میں آنے والی تبدیلیوں کی نشاندہی بھی کرتا ہے جن کا سلسلہ ''انگارے'' کی اشاعت سے شروع ہوا تھا، اور ترقی پسند تحریک کی صورت میں پورے ہندوستان کی زبانوں کے ادب پر چھا گیا تھا۔ عزیز احمد اس سلسلے میں تحریر فرماتے ہیں:

''یہ تحریک پھیلی تو سہی مگر کشن پلی تک محض ایک ذہنی فیشن بن کر آئی۔ اس نے ہندوستان کے عوام میں انقلاب برپا کیا ہو یا نہ کیا ہو، ہمارے قصے کے افراد کو اس سے سروکار نہ تھا اور نہ اب ہے۔'' (ص:۲۱)

یعنی بقول اُن کے مذکورہ ناول کے پلاٹ اور اس کے کرداروں کا اس اشتراکی فکر سے کچھ لینا دینا نہ تھا۔ لیکن پُر لطف بات یہ ہے کہ وہ بذاتِ خود اس راہ پر گامزن رہے ہیں کیونکہ جس طرح کا برتاؤ (Treatment) ان کے اس ناول میں ہے، وہ اس حقیقت کی نشاندہی کرتا ہے کہ ان کی سماجی وابستگی کا نظریہ سائنسی ہے اور وہ گزرنے والے واقعات اور حالات کو معروضی نقطۂ نگاہ سے تجزیہ کر رہے ہیں۔ وہ زندگی کا کوئی بھی پہلو چُھپا کر رکھنا نہیں چاہتے۔ جو کچھ بھی ہے اُسے من و عن پیش کرنے میں

انھیں اس زمانے کی اقدار کا پاس ولحاظ بھی نہیں رہتا ہے۔ اس کھلے اظہارِ خیال کے پس پُشت ان کی سوچ کا سلسلہ فلسفۂ وجودیت سے متاثر نظر آتا ہے۔

عزیز احمد تنہا اپنی ذات کے حصار میں بند رہ کر تخلیقی عمل نہیں کر سکتے تھے اور وہ ان تمام حقائق کے خاموش تماشائی بھی نہیں رہ سکتے تھے کیوں کہ وہ خود عمل کا سرچشمہ تھے۔ یہ حقیقت بھی ہے کہ فن کار اپنی تخلیقات سے اپنے وجود کو یکسر الگ بھی نہیں رکھ سکتا ہے۔ وہ اپنے کرداروں کے ہر عمل میں کہیں چھپا بیٹھا رہتا ہے۔ کبھی وہ اپنے کرداروں کے عمل اور ردِ عمل میں بولتا ہے تو کبھی اپنے غور و فکر کو کرداروں کے حوالے سے پیش کرتا ہے۔ وہ سارے عمل میں بحیثیت انسان کبھی بھی لاتعلق نہیں رہ سکتا۔ یہی کیفیت عزیز احمد پر ناول کی تخلیق کے درمیان گزری ہوگی۔ اس کے باوجود انھوں نے متعلقہ کرداروں کو آزادی سے سوچنے اور عمل کرنے کی چھوٹ بھی دے رکھی ہے کہ وہ ماحول کے مطابق طے کریں کہ انھیں کیا کرنا ہے کیوں کہ فلسفۂ وجودیت کے تحت اقدار کا مسئلہ، انسانی صورتِ حال، تنہائی، عقل اور غیر عقل، آزادیٔ اختیار و عدم اختیار وغیرہ سب سمٹ کر آ جاتے ہیں۔ مذکورہ ناول میں گو وہ بقول انھیں کے محض فوٹو گرافی کرتے رہے ہیں لیکن اپنے ایک کردار سُریندر کے ذریعے وقتاً فوقتاً ان واقعات اور حالات پر تبصرہ بھی پیش کرتے رہے ہیں۔ اس طرح ناول میں وجودی طرز کا استعمال بھی شاید سب سے پہلے عزیز احمد نے ہی کیا تھا بعد میں اس کو مختلف ناول نگاروں کے یہاں دیکھا جا سکتا ہے۔ اس موقع پر یہ تذکرہ مناسب ہوگا کہ سُریندر کا کردار پہلے پہل اس کہانی میں نور جہاں اور سلطان کے مسوری پہنچنے پر شامل ہوتا ہے اور درمیان میں مختلف موقعوں پر (یعنی جب عزیز احمد کچھ تبصرہ کرنا چاہتے ہیں) وہ یک بیک نمودار ہو کر پورے ماحول پر مونولاگ کی صورت میں اور کبھی کبھی سلطان حسین سے بات چیت کرتے ہوئے اپنا فلسفہ پیش کرتا ہے۔ اس کردار کے پردے میں ایسا محسوس ہوتا ہے کہ عزیز احمد خود پوشیدہ ہیں اور وہ ناول لکھتے لکھتے اپنے جذبات کا اظہار بھی سُریندر کی زبان سے کر جاتے ہیں

یا یوں کہیں کہ اس کردار کے ذریعے خود کو ذہنی تناؤ سے آزاد کرتے ہیں۔ یہ بھی اردو ناول میں ایک نیا تجربہ قرار دیا جا سکتا ہے۔

مذکورہ ناول میں روایتی طور پر جو ہیرو اور ہیروئن پیش کیے گئے ہیں وہ اُس انحطاط پذیر معاشرے کے نمائندے تو ہیں لیکن ایک خاص بات یہ ضرور نظر آتی ہے کہ ہیروئن کی شکل میں نور جہاں میں ابھی عزتِ نفس اور کردار کی پاکیزگی موجود ہے حالانکہ وہ ایسے معاشرے میں سانس لے رہی ہے جہاں مشرقیت کے اثرات سب سے زیادہ ہیں۔ بچپن کے واقعات کے حوالے سے جب ناول کی ہیروئن نور جہاں اور اس کی بہن سرتاج اسکول میں اپنی سہیلیوں کے سامنے خوب خوب ڈینگیں مار کے ایک دوسرے سے سبقت لے جانے کی کوشش میں مصروف رہتی ہیں اور دوسرے بچے ان کی تعلّی سُن سُن کر رشک اور حیرت سے اُنھیں دیکھتے رہ جاتے ہیں تب بھی نور جہاں کے ذریعے مذکورہ مشرقیت کا اظہار اس طرح ہوتا ہے:

''سرتاج پھر اپنی ساتھیوں کے سامنے ڈینگیں مارتی۔ 'زینب کل' نہیں، کل شام کو ادھر سے خان حضرت کی سواری جا رہی تھی۔ ہمارے گھر کے سامنے سے خان حضرت نے ڈرائیور کو حکم دیا۔ موٹر روک لو۔ میں گیٹ کے پاس کھیل رہی تھی۔ خان حضرت نے مجھے بلایا۔ گود میں اُٹھا کر پیار کیا اور بولے۔ بڑی خوبصورت بچّی ہے۔ پھر خان حضرت نے مجھے ایک اشرفی دی اور چلے گئے۔ نور جہاں بول اُٹھی ''سب جھوٹ، سب جھوٹ''۔ سرتاج ڈانٹ کے کہتی: چپ ری حرامزادی۔ تجھے کیا معلوم۔ تو اس وقت کہاں موجود تھی۔'' نور جہاں ''چپ بیٹھو جی منجھلی۔ اللہ تم بھی کیا شیخیاں بگھارتی ہو۔'' (ص: ۳۶-۳۷)

اس اقتباس سے مذکورہ کردار کے متعلق اس قدر اندازہ تو لگایا جا سکتا ہے کہ جس خاندانی ماحول میں اُس کی تربیت ہو رہی تھی، وہاں غرور، تمکنت کے اظہار اور خان

حضرت سے وابستگی کے ساتھ ساتھ نام نہاد انگریزیت کے اثرات ہوتے ہوئے کہیں کہیں دبی دبی مشرقیت بھی موجود تھی۔ یہ اثرات نور جہاں کی بڑی بہن مشہور النساء میں بھی ملتے ہیں جس کا اظہار عزیز احمد نور جہاں کی والدہ خورشید زمانی بیگم کی شیخی اور امارت کے بے جا اظہار کی صورت میں یوں کرتے ہیں:

> ''کسی شادی کی تقریب میں خورشید زمانی بیگم کے دُور کے رشتے کی ایک بہن امانی آئی ہوئی تھیں۔ جن کا ایک لڑکا حد سے زیادہ گورا چٹا تھا، بالکل ناميوں جیسا۔ اس کو دیکھ کر خورشید زمانی بیگم کہنے لگتیں: ''گھر میں تو کھانے کو بھی معلوم نہیں کچھ ہے یا نہیں۔ مگر ماشا اللہ بچہ دیکھو تو کتنا پیارا ہے۔ اللہ یہ ان فقیرنیوں کو کیسے پیارے پیارے بچے دیتا ہے اور ہمارے بچے دیکھو ایک سے ایک اجاڑ صورت...... '' مشہور النساء اس وقت کوئی بارہ سال کی ہوگی۔ اس نے دیکھا کہ امانی کی آنکھوں میں آنسو ڈبڈبا آئے۔ یہ اچھا نہیں معلوم ہوتا کہ کوئی کسی کی فاقہ مستی کا ذکر بھرے مجمع میں کرے۔ اس نے کہا ''ممّا آپ کیوں ایسی چھچھوری باتیں کرتی ہیں۔ اللہ سے ڈریے۔ سب پر کچھ اچھا وقت آتا ہے اور کبھی بُرا وقت آتا ہے۔'' (ص:۵۱)

بھری تقریب میں اپنی لڑکی کی نصیحت خورشید زمانی بیگم کو غصہ دلانے کے لیے کافی تھی۔ انھوں نے اس لڑکی کے تھپڑ رسید کر دیا۔ اپنی ماں کے مزاج اور اپنے مزاج میں تضاد کی بنا پر مشہور النساء نے شادی کے بعد اپنی والدہ سے رابطہ کم کر دیا تھا۔

یہاں یہ احساس ضرور ہوتا ہے کہ ناز و نعم میں پلی بڑھی لڑکی نئی تعلیم کی روشنی سے معمور ایسے متکبرانہ ماحول میں تربیت پا کر بھی خدا سے ڈرتی ہے اور ایک بزرگ کی طرح اپنی ماں کو نصیحت کرتی ہے۔ کیا یہ واقعہ صحیح ہوگا؟ بارہ سال کی لڑکی کی یہ سوچ مشتبہ نظر آتی ہے لیکن بہر حال ہمیں تعلیم کے روشن پہلو کو ذہن میں رکھنا ہوگا۔

ساتھ ہی ساتھ یہ بات بھی کہ ایک خاندان میں رہنے والے مختلف افراد مختلف مزاج اور طبیعتوں کے حامل ہوتے ہیں۔ یہ ممکن نہیں کہ سب ہی افراد محض ماحول کی بنا پر ایک ہی فکر و تامل کے ہو جائیں۔ مثلاً نور جہاں کی منجھلی بہن سرتاج اپنی ماں کورشید زمانی بیگم کے رنگ میں رنگ گئی تو نور جہاں پر اُس کی بڑی بہن مشہور النساء کے مزاج کا سایہ پڑا۔ اس طرح مشہور النساء ایسے ماحول میں رہتے ہوئے بھی کسی دوسرے عزیز کا اثر آیا ہوگا، اور پھر اس حقیقت سے کہاں انکار کیا جا سکتا ہے کہ ولی کے یہاں شیطان اور شیطان کے یہاں ولی پیدا ہوتے ہیں۔ انسان اپنے ماحول کی نفی بھی کرتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو برائیوں کے خلاف علم بلند کرنے والوں کے یہاں برے لوگ پیدا نہ ہوئے ہوتے۔

اس پراگندہ اور انتشار پذیر معاشرے میں ہیروئن نور جہاں کے کردار کی انسان دوستی اور پاکیزگیٔ نفس کا ایک پہلو اور نظر آتا ہے، جب وہ مسوری میں بیگم مشہدی اور ان کی صاحبزادی جلیس کے درمیان پیدا ہونے والے کرب ناک ذہنی فاصلے کو سمجھنے لگتی ہے اور جلیس کو مشورہ دیتی ہے کہ جب تک اس کی ممّا زندہ ہیں وہ کم از کم اپنے عیسائی محبوب سے وابستہ نہ ہوتا کہ اس کی ممّا کو یہ دُکھ نہ جھیلنا پڑے کہ جو پہلے ہی دق کی مریضہ ہے اور اس غم میں گھل رہی ہے۔

بظاہر طبقۂ اشرافیہ اور بہ باطن رزیل ماحول میں دوہری زندگی جیتے ہوئے بھی ہیروئن کو اپنی عزتِ نفس کا شدید احساس ہے اور جب اُس کے شوہر سلطان حسین کو اپنی غیر حاضری میں نور جہاں کی کسی پارٹی میں شمولیت پر شک گزرتا ہے اور وہ اس کا اعلان کرتا ہے تو نور جہاں کے اندر چھپی کردار کی پاکیزگی اور عزتِ نفس کا اظہار اُس کی جانب سے یوں ہوتا ہے:

> ''جب تم مجھے آوارہ، بدمعاش، رنڈی سمجھتے ہو تو پھر مجھے اپنے گھر لے جا کر کیا کروگے۔ اور میں تم سے کہہ چکی ہوں تمہاری سزا یہی ہے کہ تم کو سچ مچ کوئی آوارہ بدمعاش بیوی ملتی۔ میں کیا

کروں مجبور ہوں۔ میں آوارگی اس لیے نہیں کرتی کہ مجھے
تمہارا تو بالکل نہیں۔ اپنے ماں باپ کی عزت کا خیال ہے۔
لوگ یہ کہیں گے کہ سنجر بیگ کی بیٹی ایسی ہے۔ نہیں تو میں تم کو
مزہ بتاتی......" (ص:۲۰۷)

ناول کی ہیروئن نور جہاں کی اپنی ذہنی پاکیزگی اور محتاط رویے کی دو مثالیں ایسی ہیں جن کو اس کے کردار کے حوالے سے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ اول تو یہ کہ جب نور جہاں ایک پارٹی میں شمولیت کے بعد گھر جانے کا ارادہ ظاہر کرتی ہے تو اطہر، جو اُس کے بچپن میں اُس کے ساتھ کھیلا تھا، کوشش کرتا ہے کہ وہ اُسے اپنے ساتھ لے جائے لیکن نور جہاں خود کو شادی شدہ اور ذمہ دار خاتون سمجھتی ہے۔ اس کھلے معاشرے میں بھی اپنی ذہنی پاکیزگی کو برقرار رکھنے کے لیے اس کے ساتھ جانے سے صاف گریز کرتی ہے اور دوسرے ذریعے سے گھر واپس آتی ہے۔ وہ اطہر کے ساتھ تنہا ایک لمحہ رہنا گوارا نہیں کرتی کہ جذبات اُسے بہکا نہ دیں۔ اس طرح سلطان حسین سے خُلع لینے کے بعد ایک آزاد زندگی گزارتے ہوئے بھی وہ اطہر سے اُس وقت تک فاصلہ بنائے رکھتی ہے جب تک کہ اطہر سے اُس کی شادی نہیں ہو جاتی ہے۔ اس انحطاط پذیر معاشرے کے دوسرے لا اُبالی اور آوارہ مزاج کرداروں کی طرح نور جہاں کوئی بھی موقع ایسا نہیں آنے دیتی ہے کہ اُس کی پاکیزگی اور عزت نفس پر حرف آئے۔ یہ ساری خوبیاں عزیز احمد کے مذکورہ ناول کی ہیروئن میں موجود ہیں لیکن اس کے مقابلے میں عزیز احمد کا نام نہاد ہیرو سلطان حسین (اگر ایسا سمجھا جائے تو) اُن انسانی اقدار سے خالی ہے جو کم از کم ایک اعلیٰ تعلیم یافتہ شخص میں ہونا چاہیے۔ اُسے محض روپئے بٹورنے، عیش و عشرت میں وقت گزارنے، شراب خوری کرنے اور عورتوں کے شکار میں زیادہ لطف حاصل ہوتا ہے۔ وہ عورت کو بھی زمین، مکان، بینک بیلنس کی طرح سمجھتا ہے جس پر اس کا ہر طرح جائز یا ناجائز اختیار رہے۔ سلطان حسین اس پر تو فکر مند ہے کہ کملا کا شوہر جب

مسوری میں ہوتا ہے تو وہ کسی دوسرے کو لفٹ نہیں دیتی۔ مگر خود اس قدر گیا گزرا ہے کہ نور جہاں کے ساتھ مسوری آیا ہے اور اُسے ہوٹل میں تنہا چھوڑ کر کملا کے ساتھ سنیما دیکھنے چلا جاتا ہے۔ اس واقعے سے اس کی انتہائی لچر ذہنیت کا سُراغ ملتا ہے جو کسی بھی ہیرو کو زیب نہیں دیتا۔ ہونا تو یہ چاہئے تھا کہ کسی روایتی ناول کے پلاٹ کے طور پر ہیرو میں بھی کچھ خوبیاں ہوتیں لیکن ناول کے کردار کی تشکیل کی مناسبت سے (چاہے یہ حقیقت پر ہی مبنی ہوں) اس ناول میں کوئی ہیرو ایک سرے سے ہے ہی نہیں بلکہ نور جہاں ہی ہیرو اور ہیروئن کے کرداروں کو ادا کرتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ نور جہاں پر سلطان حسین کے ذریعے ظلم وستم اور طعن و تشنیع کا سلسلہ جاری رہتا ہے لیکن نور جہاں ان واقعات میں صبر کے ساتھ، شکست خوردہ نظر آ کر بھی فتح مند ثابت ہوتی ہے۔ اس طرح نام نہاد ہیرو (جیسا کہ کہا جا سکتا ہے) سلطان حسین کا کردار قطعی طور پر بودا اور کم حیثیت ہے بلکہ یوں کہا جائے کہ یہاں عزیز احمد نے انگریزی کلاسک ناول نگاروں کی طرح خیر وشر کے دو الگ الگ کردار تخلیق کیے ہیں۔ نور جہاں اپنے ماحول کی تمام تر بُرائیوں کے ساتھ ساتھ ایک ایسا کردار ہے جس میں انسانیت کی رمق، اقدار کا پاس اور مشرقی عورت کا صبر و تحمل برقرار ہے جبکہ سلطان حسین تمام تر گمراہیوں کا جیتا جاگتا نمونہ ہے۔ ویسا ہی اس کا انجام بھی ہوتا ہے۔ خُلع کے بعد سلطان حسین کو نور جہاں کی یاد کسی ایسے شکاری کی حسرت کی مانند ہے جس نے شکار تو کیا ہو مگر اُس کا شکار اُس کے ہاتھ نہ آ سکا ہو۔ اور وہ اسے ذبح کر کے اُس کرب کا لطف نہ لے سکا ہو جو شکار پر گزرتا تھا۔ اس سے سلطان حسین کی بیمار ذہنیت کا بخوبی اندازہ کیا جا سکتا ہے۔

پورے ناول میں قاری کو حیدر آبادی معاشرے کی وہ تصویر نظر آتی ہے جو زوال پذیر ہے۔ بیشتر کردار قاری کی توجہ اپنی جانب مبذول نہیں کرا پاتے۔ لیکن نور جہاں کا کردار قاری کے ذہن کو متاثر کرتا ہے اور اُس کے تئیں ہمدردی کا احساس پیدا کرتا ہے جب کہ سلطان حسین کے کردار سے نفرت کا احساس پیدا ہوتا ہے جو سر

سے پاؤں تک گناہوں میں ڈوبا ہونے کے باوجود بلا وجہ نور جہاں کی پاکیزگی پر کیچڑ اچھالنے کا کوئی بھی موقع ہاتھ سے نہیں جانے دیتا۔ دراصل یہ شخصی حکومت کے نظام کا آخری منظر نامہ تھا کیوں کہ اس کے بعد ہندوستان آزاد ہو گیا۔ رفتہ رفتہ تمام جاگیردارانہ اقدار جمہوریت کے نظام میں مُدغم ہو گئیں اور اُس نام نہاد سماج کی بھی موت واقع ہو گئی جو شکست و ریخت کا پہلے ہی شکار ہو چکا تھا۔

عزیز احمد نے ''ایسی بلندی ایسی پستی'' میں تین طرح کے معاشرتی نظام کا احاطہ کیا ہے۔ ایک معاشرہ وہ ہے جو مقامی اور عوامی ہے (حالانکہ یہ بہت کم اثر انداز نظر آتا ہے) دوسرا معاشرہ انگریز صاحب بہادروں کی صحبت کا پروردہ ہے۔ تیسرا معاشرہ آصف جاہی (مغلیہ دور) سے وابستہ ہے۔ ان تینوں معاشروں میں وہ تمام جاگیردارانہ عناصر کبھی شہنشاہی رُعب داب سے تو کبھی انگریزی سامراجیت کے لہجے میں تو کبھی مقامی رعیت پر بے لگام حکمرانوں کے انداز میں سامنے آتے ہیں۔ عزیز احمد خود اشتراکی مطمحِ نظر سے متاثر ہیں۔ تبھی ان تینوں معاشروں کی عکاسی میں طنز کا پہلو بہت نمایاں ہے۔ بات اگر اسی حد تک ہوتی کہ وہ محض ''فوٹو گرافی'' کر رہے تھے تو اس منظر نگاری پر طنز کی چھاپ نہ ہونی چاہیے تھی۔ اس لیے کہ فوٹو گرافی طنز یا مزاح نہیں پیش کر سکتی، جب تک اس کے لینس کے ساتھ چھیڑ چھاڑ نہ کی جائے۔ لیکن جب فوٹو گرافی لاشعوری اور شعوری کوششوں کا ملا جلا عمل ہوتا ہے تو اُس میں اشتراکی نقطۂ نگاہ کا کرب ضرور بولتا نظر آتا ہے۔ عزیز احمد خود اسی ماحول کے پروردہ تھے اس لیے ان کے یہاں یہ معروضی سوچ محض اشتراکی اندازِ نظر سے ہی ممکن تھی۔

''ایسی بلندی ایسی پستی'' (اشاعت نومبر ۱۹۴۸ء) کی اہمیت اس لیے اور بھی ہے کہ ۱۹۴۷ء میں آزادی ملنے اور برِ صغیر کی تقسیم کے بعد جن ناولوں کا ذکر ہوتا ہے۔ ان کے موضوع عام طور سے تقسیم ہند کے المیے یا ہجرت کے کرب سے تعلق رکھتے ہیں جیسے قرۃ العین حیدر (میرے بھی صنم خانے ۱۹۴۸ء، سفینۂ غم دل ۱۹۵۲ء)

احسن فاروقی (شام اودھ، ۱۹۴۸ء)، قدرت اللہ شہاب (یا خدا ۱۹۴۸ء)، راما نند ساگر (اور انسان مر گیا، ۱۹۴۹ء) انتظار حسین (چاند گہن، ۱۹۵۲ء) اور کرشن چندر (جب کھیت جاگے، ۱۹۵۲ء) کے ناول جو ۱۹۴۸ء سے ۱۹۵۲ء کے درمیان طبع ہو چکے تھے۔ ان میں کرشن چند کا ناول جب کھیت جاگے آندھرا پردیش کے علاقے تلنگانہ کے کسانوں کی تحریک سے متعلق ہے اور جس میں طبقاتی کش مکش کا بھرپور اظہار ہے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ عزیز احمد کے ناول کی سرزمین اسی سے متعلق ہے (جہاں آج بھی اشتراکی تحریکیں مختلف ناموں سے زندہ ہیں) مگر عزیز احمد نے تقسیمِ ہند سے پہلے کے حیدرآبادی معاشرے سے مرکزی خیال لیا ہے جو بٹوارے کے المیے یا ہجرت اور فرقہ وارانہ فسادات سے بالکل الگ، اپنے فطری ماحول کی عکاسی پر مبنی ہے۔ عزیز احمد کی اس کاوش کو دراصل ۱۹۴۷ء میں برپا ہونے والی ہولناک تباہی کے واقعات اور پُرآشوب لمحات نے پس پشت ڈال دیا تھا۔ اس لیے اُن کے مذکورہ ناول پر نقادوں کی نظر مکمل طور پر اور دُرست سمت میں نہیں پڑ سکی تھی۔ اور ایک طرح سے یہ اہم تخلیق نظر انداز کر دی گئی یا عرصے تک اس جانب بھرپور توجہ نہیں دی جا سکی جو یقیناً ایک ادبی المیہ قرار دیا جا سکتا ہے جب کہ تقسیم اور ہجرت پر مبنی مذکورہ بالا ناولوں کی خوب تعریف ہوئی۔

اس ناول کے توسط سے عزیز احمد ریاست حیدرآباد اور انگریزی عملداری میں واقع شمالی ہندوستان کے کوہستانی شہروں کا تذکرہ اس طرح لے کر آئے کہ نو آبادیاتی نظام کی پوری تصویر ابھر آتی ہے۔ اس رنگا رنگ تصویر میں انگریز صاحب بہادر گرمیاں گزارنے مسوری اور شملہ آتے ہیں۔ ساتھ ساتھ فیشن کے طور پر نام نہاد طبقہ اشرافیہ بھی اپنے ان آقاؤں کے نقشِ قدم پر چلتا ہوا پہاڑوں پر چلا آتا ہے جب کہ اس کا مقصد محض اپنے آقاؤں کی خدمت میں حاضری اور اُن کی خوشنودی حاصل کرنا ہوتی ہے۔ عزیز احمد چونکہ شہزادی دُرِّ شہوار کے پرائیویٹ سکریٹری کی حیثیت سے ان مقامات میں قیام کے لیے جاتے رہتے تھے اس لیے

انھوں نے کوہستانی مقامات کی بہتر سے بہتر منظر کشی کی ہے اور اس منظر میں کرداروں کے عمل اور ردِ عمل کو ناول میں بخوبی پیش کر سکے ہیں لیکن بعض اوقات ان مناظر کی تفصیل بیان کرنے میں صفحات کافی تعداد میں صرف ہو گئے ہیں جو قاری کے ذہن پر گراں گزر سکتے ہیں، پھر بھی اُن کی خوبی یہ ہے کہ مجموعی طور پر کہانی کی رفتار میں کہیں بھی جھول نہیں پیدا ہوتا ہے بلکہ وہ اپنی فطری روانی سے چلتی رہتی ہے۔ دراصل اُن کی تکنیک ناول نگاری کی مروجہ تکنیک سے قدرے مختلف ہے جو اُس دور میں کی جانے والی تخلیقات کی مناسبت سے ضروری بھی تھی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ۱۹۳۶ء سے ہندوستان میں ترقی پسند تحریک کے شروع ہونے کی بنا پر اردو ادب کی مختلف اصناف میں بہت بڑی تبدیلی آ رہی تھی جس سے عزیز احمد گریز نہیں کر سکتے تھے۔

مجموعی طور پر ''ایسی بلندی ایسی پستی'' کی تخلیق کے ''وقت'' کو نگاہ میں رکھتے ہوئے اور اسے حیدر آباد کی ریاست میں محدود رکھ کر ہی اس کے متعلق گفتگو کرنا مناسب ہوگا۔ اسے نہ تو پورے ہندوستان کے حالات کی روشنی میں دیکھا جانا بہتر ہوگا اور نہ ہی آج کے حالات کے پس منظر میں اس کی جانچ پرکھ مناسب عمل ہوگا۔ مذکورہ بالا نقطۂ نگاہ سے عزیز احمد کی تخلیق، ایک تاریخ ساز تخلیق ہے اور اس نے اپنے موضوع کے ساتھ پورا پورا انصاف کیا ہے۔ بقول جلال الدین احمد:

> ''ایسی بلندی ایسی پستی'' میں انسانی کردار، جذباتی پس منظر اور عمل کا اظہار کچھ ایسے تسلسل، اعتماد، معروضیت کے ساتھ ملتا ہے کہ باوجود ان زمانی و مکانی حدود کے جن کی پابندی ناول کے ماحول، پلاٹ اور اس کے مخصوص اور منفرد اشخاص کو کرنی پڑتی ہے۔ ہم یہ محسوس کرنے لگتے ہیں کہ ان سے الگ ہٹ کر خود عام اور وسیع انسانیت کے بارے میں ہمیں ایک نئی بصیرت ملتی ہے۔'' (نقوش، لاہور، مئی ۱۹۵۲ء، ص: ۲۶۲)

(IV)

اِس مضمون کو ختم کرنے سے قبل عزیز احمد کے ہم عصر تخلیق کار احمد علی اور قرۃ العین حیدر کی اس ناول پر رائے کا تذکرہ بھی یہاں مناسب سمجھتا ہوں۔ احمد علی نے طاہر مسعود کو دیے ایک انٹرویو میں ناول کی تکنیک سے متعلق سوال کا جواب دیتے ہوئے ''ایسی بلندی ایسی پستی'' کے منفی پہلو پر فرمایا:

> ''ہمارے ادیب تکنیک سے بالکل بے بہرہ ہیں، کم از کم فکشن میں، میں دعوے کے ساتھ کہہ سکتا ہوں کہ اردو کا کوئی ناول ایسا نہیں ہے جس کی ساری چولیں ٹھیک بیٹھ گئی ہوں ...... میں اس کی ایک مثال عزیز احمد کے ناول ایسی بلندی ایسی پستی سے دیتا ہوں۔ اس ناول کا بڑا شہرہ ہوا۔ اس کا ترجمہ رالف رسل نے کیا۔ میں نے کہا میں اس ناول کو ایک اور طریقے سے دیکھتا ہوں۔ اور پھر میں نے اسے الٹا پڑھنا شروع کیا۔ لیکن آپ یہ سن کر حیران ہوں گے کہ آخری صفحہ سے لے کر پہلے صفحے تک کوئی فرق محسوس نہیں ہوا۔ کردار جیسے تھے ویسے ہی رہے، زندگی جیسی تھی ویسی ہی رہی۔ حالانکہ ماضی سے جب انسان مستقبل کی طرف بڑھتا ہے تو چیزوں کی گہرائی اور وسعت میں تبدیلی واقع ہوتی رہتی ہے۔ مصنف کے پاس جب تک تاریخی نقطۂ نظر نہ ہو، وہ ناول میں خوبیاں پیدا نہیں کر سکتا۔''   (سوغات، ستمبر۱۹۹۴ء، ص: ۴۳۸-۴۳۹)

مذکورہ ناول پر احمد علی کا یہ بہت ہی کمزور اور نامناسب اعتراض ہے کیونکہ ایسی بلندی ایسی پستی کے عمیق مطالعے کے بعد نہ صرف حیدر آباد کی ایک بھرپور اور متاثر کن تصویر اُبھر کر آتی ہے بلکہ قاری تاریخی اُتھل پتھل سے بھی بخوبی واقف ہو جاتا ہے جس کا تفصیلی ذکر پچھلے صفحات میں آ چکا ہے۔ اس پورے منظر اور ماحول کے لیے

عزیز احمد نے مذکورہ ناول میں فلیش بیک اور شعور کی رو کی تکنیک استعمال کی ہے جو اردو ناول میں واضح طور پر پہلی بار دیکھنے کو ملتا ہے۔ یہ ناول، اردو فکشن کے قاری کو پریم چند کے افسانے ''کفن'' کی یاد دلاتا ہے جو ۱۹۳۵ء میں لکھا گیا تھا اور اس دور میں ایسے کسی افسانے کی فکر و فن کی پہنچ (Approach) کے اعتبار سے لکھے جانے کی توقع نہیں کی جا سکتی تھی لیکن پریم چند نے ''کفن'' لکھ کر نہ صرف اپنے معاصرین کو حیرت زدہ کر دیا بلکہ افسانوی ادب میں ایک ایسی روایت کی بنیاد ڈال دی جو آج بھی سنگِ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔ عزیز احمد کا یہ ناول بھی اپنے ہم عصر ناول نگاروں کو نہ صرف چونکا دیتا ہے بلکہ فنّی اعتبار سے آج بھی تمام جدید تقاضوں پر کھرا اُترتا ہے اور اردو کے بہترین ناولوں کے زمرے میں شمار ہوتا ہے۔

محترمہ قرۃ العین حیدر نے اپنے ناول ''کارِ جہاں دراز ہے'' میں عزیز احمد کا تذکرہ ان الفاظ میں کیا ہے:

> ''سوائے ہوٹل ایک زمانے میں ہندوستان کے راجاؤں اور نوابوں کا مسکن تھا، اور ٹوکیو کے امپیریل ہوٹل کی طرح ساری دنیا میں مشہور تھا۔ اس کی موجودہ تباہ حالی بھی حیرت ناک تھی۔ سردیوں کا زمانہ تھا۔ اس لیے ہوٹل تقریباً خالی پڑا تھا۔ انھوں نے میرے لیے ایک بہترین سوٹ میں ٹھہرنے کا انتظام کیا تھا۔ جب پرنس درِ شہوار، مہارانی کپور تھلہ اور دوسری حسین اور گلیمرس رانیاں یہاں آتی تھیں تو عزیز احمد ان کے متعلق Gossip سے بھر پور ناول لکھتے تھے۔ ایسی بلندی ایسی پستی، جادو کا پہاڑ وغیرہ۔ ان ناولوں کو پڑھنے والوں کے لیے وہ ایک بڑی فسوں خیز اعلیٰ و ارفع دنیا تھی جس میں ہما شما کا گزر نہ تھا۔ لیکن اصلیت اس سے مختلف تھی۔ اس زمانے میں فیشن ایبل زندگی گزارنے والے دولت مند افراد کی تعداد نہایت محدود تھی۔''

(ماہنامہ آج کل، دہلی، جولائی ۱۹۹۸ء، قسط نمبر ۱۴، ص:۶)

محترمہ قرۃ العین حیدر جو خود ناول نگار ہیں بلکہ اردو کی سب سے بڑی ناول نگار ہیں، تعجب ہے کہ وہ کیسے عزیز احمد کی ناول نگاری کو Gossip (غپ) سے تعبیر کرتی ہیں؟ کیا کوئی ضخیم ناول محض برہنہ حقائق کے سہارے لکھا جا سکتا ہے؟ کیا ناول اور تاریخ میں کوئی فرق نہیں ہوتا؟ ظاہر ہے کہ لکھنے والے کی خاطر حقائق کی تحریک ضرور پیدا کرتے ہیں لیکن ان حقائق کے ساتھ جب تک تخلیق کار کی ذہنی اُڑان شامل نہیں ہوگی اور پھر حقائق کے مختلف ٹکڑوں کے درمیان ربط پیدا کرنے اور اس کا ٹیمپو بنائے رکھنے کی خاطر، اور قاری کی دلچسپی قائم رکھنے کی خاطر اگر ان نام نہاد غپوں کو حقائق کے ساتھ ضم نہیں کیا جاتا تب تک کم از کم ناول کا لکھا جانا ایک مشکل عمل ہوگا۔ کیونکہ ناول کا کینوس وسیع ہوتا ہے اور اس میں گوناگوں رنگوں کو شامل کیے بغیر اُسے سجایا جانا مشکل ہوگا۔ پھر ناول صرف اپنی ذاتی تسکین کی خاطر نہیں لکھا جاتا۔ اس کا رشتہ قاری سے بھی ہوتا ہے جو محض حقائق کو کس حد تک قبول کر سکے گا؟ یہ بھی ایک الگ مسئلہ ہے۔ اس لیے ایسی صورت میں Gossip کا سہارا لینا ضروری ہوگا، جو حقائق کے ساتھ مدغم ہو کر ایک عمدہ فن پارے کا روپ اختیار کر لیتی ہیں۔

جس سال عزیز احمد کا یہ ناول شایع ہوا، اسی سال محترمہ قرۃ العین حیدر کا مشہور ناول ''میرے بھی صنم خانے'' منظر عام پر آیا۔ عینی آپا کے اس ناول کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ یہ ناول تقسیم ملک کے سانحے کا براہِ راست ردِ عمل ہے۔ جیسا کہ ناول کے درج ذیل اقتباس سے واضح ہوتا ہے:

> ''تہذیب کے مرکزوں اور گہواروں میں پلنے والے در بدر کی ٹھوکریں کھانے کے لیے صحراؤں کی طرف نکل گئے۔ امام باڑے ویران اور مسجدیں شکستہ ہو گئیں۔ پُرانے خاندان مٹ گئے۔ زندگی کی پُرانی قدریں خون اور نفرت کی آندھیوں کی بھینٹ چڑھ گئیں۔ ایک عالم تہ و بالا ہو گیا۔ وہ تہذیب،

ہندوؤں اور مسلمانوں کا وہ معاشرتی اور تمدنی اتحاد ، وہ روایات، وہ زمانہ سب ختم ہوگیا......''

(میرے بھی صنم خانے، ص:۴۰۲)

دونوں فنکاروں کا زمانۂ تحریک ایک ہوتے ہوئے بھی عزیز احمد تقسیم سے قبل کی حیدر آبادی معاشرت، تہذیب کے انحطاط پذیر صورت حال کے راوی ہیں جبکہ قرۃ العین حیدر صاحبہ کا ناول ملک کی تقسیم، فرقہ وارانہ فسادات اور ہجرت کے پس منظر میں لکھا گیا ہے۔ اسی لیے دونوں فن کاروں کے ناولوں کا موضوع اپنے زمان و مکان کے اعتبار سے قطعی مختلف ہیں البتہ کون فنکار کہاں Gossip سے کام لے رہا ہے؟ یہ بات تو قاری ہی بہتر طور پر سمجھ سکتا ہے اور وہی اس پر فیصلہ دے سکتا ہے۔ رہا تاریخی پس منظر تو عزیز احمد کے سامنے صرف حیدرآبادی تہذیب تھی جب کہ قرۃ العین حیدر کے سامنے ہندوستان پھیلا ہوا تھا۔ لطف کی بات یہ بھی ہے کہ محترمہ قرۃ العین حیدر نے اپنی اسی قسط میں آگے چل کر عزیز احمد کی تخلیق پر اعتراض ناروا کی تلافی یہ کہہ کر کرنے کی کوشش کی ہے:

''عزیز احمد حیدر آباد کی شہزادی درِ شہوار کے سکریٹری تھے اور اکثر وہ بھی مسوری آیا کرتے تھے۔ ان کو اس سوسائٹی کے مطالعے کا وافر موقع ملا تھا جیسا کہ وہ اپنے افسانوں میں برابر اس کی تصویر کشی کرتے رہے ہیں۔ ایک فکشن رائٹر کے علاوہ ایک عمرانی مورخ کی حیثیت سے بھی ان کی اہمیت مسلم ہے لیکن جانے کیوں افسانے اور ناول کے نقادوں نے ان کو وہ مقام نہیں دیا جس کے وہ مستحق ہیں۔''

(کارِ جہاں دراز ہے، ماہنامہ آج کل، جولائی ۱۹۹۸ء)

عزیز احمد کی اس تخلیق پر کہنے والے بہت کچھ کہہ رہے ہیں اور اگر محترمہ قرۃ العین حیدر نے بھی کچھ کہا ہے تو اس سے فنکار کی تخلیق پر اب کوئی اثر پڑنے والا

نہیں کیونکہ وہ نوشتۂ دیوار ہے جو لکھا جا چکا اور حیدر آبادی تہذیب اب مر چکی ہے البتہ عزیز احمد نے اس مرتی ہوئی تہذیب کی جس قدر فنکاری سے تصویر کشی کی ہے وہ شاید اب کسی بھی فنکار کو نصیب نہیں ہو گی یہ اس لیے بھی کہ اب وہ منظر نامہ سامنے نہیں ہے جس کو اپنایا جا سکے اور موضوع بنایا جا سکے۔ رہا عزیز احمد کو نقادوں نے کوئی مقام نہیں دیا تو اس سے بھی اب کوئی فرق پڑنے والا نہیں۔ کسی نے سچ کہا ہے کہ ہر ادبی شہ پارے کا بہترین نقاد اُس کا قاری ہوتا ہے اور عزیز احمد کے فن کو قارئین نے جس طرح سراہا ہے وہی اُن کے فن کو سب سے بلند مقام عطا کرتا ہے۔

OOO

”روشنی کی رفتار“

تخلیقی انفرادیت کا نقشِ لازوال

قرۃ العین حیدر کو افسانہ نگاری کا فن ورثے میں ملا تھا۔ انھوں نے اپنے والدین سے گہرے اثرات قبول کیے تھے۔ ان کی والدہ نذر سجاد (بنت نذر الباقر) اور والد سید سجاد حیدر یلدرم دونوں کی شخصیتوں کا مجموعی خاکہ روایت اور جدت، مشرق اور مغرب کی مشترکہ قدروں اور میلانات کے پس منظر میں مرتب ہوا تھا۔ اسی لیے ان کی تخلیقات میں پرانے اسالیب کی گونج کے ساتھ ساتھ بیسویں صدی کے اوائل میں رونما ہونے والی تبدیلیوں کی آہٹ بھی سنائی دیتی ہے۔ قرۃ العین حیدر کے فکشن میں پرانے اور نئے تہذیبی اور تخلیقی رویوں کا جو حیران کن امتزاج دکھائی دیتا ہے، وہ قدیم اور جدید روایات سے اُن کی اسی شغف کا ترجمان ہے۔ وراثت میں ایک ہمہ گیر تاریخی تجربے سے حاصل ہونے والے ادراک کو انھوں نے اپنے وسیع مطالعے، عمیق مشاہدے اور اپنے گہرے وژن کے توسط سے لازوال بنا دیا ہے۔ وہ اپنے ایک مضمون بہ عنوان ”افسانہ“ میں لکھتی ہیں:

”ہر ملک میں ادب کا ایک عظیم عہد ہوتا ہے جو ناسازگار حالات کے باوجود...... بلکہ بعض مرتبہ انہی ناسازگار حالات کی وجہ سے، پیدا ہوا...... تاریخ کے ہر بھونچال نے ادب میں ایک جگمگاتے دور کا اضافہ کیا ہے۔ جہیں پرانے بت

توڑے گئے، کہیں نئے صنم کدوں میں گم شدہ بُت لا کر
سجا دیے گئے ...... اور بہر صورت اُس (ادب) نے اپنا
تاریخی رول ادا کیا۔" (پکچر گیلری، ص: ۲۰)

قرۃ العین حیدر کا شمار بھی ایسے ہی ادیبوں میں ہوتا ہے جنھوں نے زمانے کے انقلابات کی وجہ سے تہ و بالا ہونے والے منظر و پس منظر کو، اپنی تخلیقات میں نہایت فنکارانہ ڈھنگ سے سمیٹ لیا ہے۔ زیرِ نظر مقالے میں اُن کے افسانوی مجموعہ "روشنی کی رفتار" کا تجزیاتی مطالعہ مقصود ہے۔ اٹھارہ افسانوں پر مشتمل اس مجموعے میں تہذیب و تاریخ اور سیاست کی تہہ در تہہ وُسعتوں کو فن کارانہ ارتکاز کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ مکالمے مختصر اور برمحل ہیں اور فضا بندی افسانوں کو زیادہ قابلِ مطالعہ بناتی ہے۔

"ستاروں سے آگے" (۱۹۴۷ء)، "شیشے کے گھر" (۱۹۵۴ء) اور "پت جھڑ کی آواز" (۱۹۶۶ء) کے بعد شائع (۱۹۸۲ء) ہونے والے اس مجموعے میں مُصنفہ نے مقامی مسائل کو عالمی اور عالمی مسائل کو مقامی رنگ میں رنگ دیا ہے۔ موضوع کے تنوع، اسلوب کی جدّت اور تکنیک کی ہمہ گیری کے اعتبار سے اس کو تین حصّوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ پہلے حصہ میں بہ ظاہر عام ڈگر کے افسانے مثلاً "پالی ہل کی ایک رات"، "دریں گرد سوارے باشد"، "جن بولو تارا تارا" اور "گُبرے کے پیچھے" ہیں۔ ان میں ماحول اعلیٰ سوسائٹی کا اور کردار بہت فعال اور تیز طرار دکھائی دیتے ہیں۔ حجاب امتیاز علی کا رومانی، اور نذر سجاد حیدر کا تاثراتی اندازِ بیان اپنی نکھری ہوئی شکل میں سامنے آتا ہے۔ ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

"میں اس وقت پُر اسرار مشرق کے ایک پُر اسرار ڈاک بنگلے میں
موجود ہوں۔ سُرخ ساڑی میں ملبوس ایک پُر اسرار ہندوستانی
لڑکی میرے سامنے بیٹھی ہے۔ بڑا رومانٹک ماحول ہے!"

(ص: ۳۱)

دوسرے زُمرے کے افسانوں میں پہلا افسانہ ''لکڑ بگّے کی ہنسی'' ہے۔ مصنفہ نے ہند اور یورپ کے موازنے کو اور احساسِ کمتری و برتری کے تضاد کو علامتی انداز میں پیش کیا ہے۔ افسانہ ''اکثر اس طرح سے بھی رقصِ فُغاں ہوتا ہے'' انسانی زندگی کی مجبوریوں کا عکاس ہے۔ عاشق جو محبوبہ کی آواز کا دیوانہ ہے، ایک لمبے عرصہ کے بعد اُسے اپنے رُوبرو اس انداز میں دیکھتا ہے کہ ''بونی اور مفلوج'' محبوبہ جو کبھی شوقیہ نغمے گاتی تھی اب جان وتن کا رشتہ قائم رکھنے کے لیے سرِ راہ نغمہ سرائی کر رہی ہے اور ایک بے سہارا شخص جس نے اس شریف اور معذور خاتون کے اچھے دن دیکھے تھے اُسے کندھے پر لیے لیے پھرتا ہے۔ اکثر اس طرح سے بھی رقصِ فُغاں ہوتا ہے۔

''فقیروں کی پہاڑی'' بے روزگاری کے مسئلے پر مبنی افسانہ ہے۔ ایک غریب نوجوان تلاشِ معاش میں در بدر پھرتا ہوا فقیروں کی پہاڑی پر جائے پناہ حاصل کر لیتا ہے اور مطمئن ہو کر اپنی ماں کو خط لکھتا ہے:

> ''.....آپ کو یہ جان کر خوشی ہوگی کہ اس شہر میں تین سال بے کار رہنے اور دھکّے کھانے کے بعد آج بالآخر ایک نہایت اچھا کاروبار میری سمجھ میں آ گیا ہے۔ بہت آرام دہ کام ہے، اور آمدنی بھی امید ہے معقول ہوگی۔ قیام و طعام کا انتظام مناسب اور فضا بارونق ہے۔ میرے رفیقِ کار ہنرمند، اہلِ فن بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ سچے فن کار ہیں۔'' (ص:۱۳۴)

اس افسانے میں بے چارسموں کی عکاسی کے ساتھ ساتھ معاشی عیاری اور سماجی ڈھونگ پر لطیف مگر گہرا طنز ہے کہ حق و انصاف کے سہارے بآسانی روزگار تو نہیں ملتا لیکن سوانگ بھرنے پر خیرات ضرور مل جاتی ہے۔

''دوسیّاح'' دلچسپ، صاف ستھرا اور فکر انگیز افسانہ ہے۔ اس میں خیالات کا سلسلہ شعور سے لاشعور کی طرف اس طرح منتقل ہوتا ہے کہ عصرِ حاضر کے واقعات کا تعلق جلال الدین محمد اکبر اور ملکہ الزبتھ اوّل سے قائم ہو جاتا ہے۔

اس سے ایک فوق التاریخی صورت حال رونما ہوتی ہے اور اس کا سلسلہ قرۃ العین حیدر کے ایک مخصوص رویے تک جاتا ہے۔ اردو فکشن میں تاریخ کی طرف اس رویّے کی مثالیں بہت کم یاب ہیں۔ دونوں کی روحیں اپنی اپنی قبروں سے نکل کر بیسویں صدی کے ہندوستان کی سیاحت کو نکلتی ہیں اور یہ تاثر دیتی ہیں کہ وقت کا حساب اضافی چیز ہے۔

افسانہ ''نظارہ درمیاں ہے'' محبت کی ایک انوکھی کہانی ہے۔ ایک تعلیم یافتہ نوجوان ایک مغنیہ کی سحر بیانی کا گرویدہ ہو کر اس کی جھیل سی گہری آنکھوں کا دیوانہ ہو جاتا ہے۔ مغنیہ بھی اُسے چاہنے لگتی ہے لیکن وقت کی ستم ظریفی آڑے آتی ہے۔ نوجوان معاشی مجبوریوں کے تحت ایک امیر زادی سے شادی کر لیتا ہے اور مغنیہ غم میں گھل کر مر جاتی ہے۔ دنیا سے ناطہ توڑنے سے پہلے وہ اپنی آنکھیں عطیہ کر دیتی ہے تا کہ اُس کی آنکھیں اُس کے محبوب کا دیدار کرتی رہیں۔ افسانہ کا کلائمکس اُس وقت نقطۂ عروج پر پہنچ جاتا ہے جب محبوبہ کی آنکھیں ماہر امراض چشم، محبوب کی اندھی ملازمہ کے حلقہ ہائے چشم میں بٹھا دیتا ہے اور پھر آنکھوں کے گرد بنا ہوا یہ مثلث نظارۂ عاشق اور محبوبہ کے درمیان موجود بھی رہتا ہے اور حائل بھی۔

افسانہ ''سکریٹری'' ماضی کی چند دیسی ریاستوں کی اندرونی زندگیوں کا منظر نامہ سامنے لاتا ہے۔ اس کا مرکزی کردار رانی دمینتی دیوی آف رام راج کوٹ ہے۔ شخصی بے راہ روی اس معاشرہ میں عام ہے اور راجوں مہاراجوں کی طرح رانی صاحبہ بھی آزادانہ جنسی تعلقات کی حامی ہیں۔ اپنی مقصد برآری کے لیے انھوں نے سکریٹریز پال رکھے ہیں۔ پہلا سکریٹری جب اُن کے کام کا نہ رہا تو انھوں نے ایک دوسرا اسسٹنٹ سکریٹری مقرر کر لیا۔ اس افسانہ میں مغربی تہذیب میں مرد اور عورت کے آزادانہ اختلاط کی اُس روش کو بھی اُجاگر کیا گیا ہے جس سے متاثر ہو کر دیسی حکمراں طبقہ بھی اپنی دل بستگی کا سامان مہیّا کر لیتا ہے۔

''حسب نسب'' میں طبقہ وارانہ تقسیم کے ماحول کو بڑے سبک انداز میں

پیش کیا گیا ہے۔ قدیم معاشرت اور جدید تمدن کو ایک سادہ لوح خاتون کے واسطے سے اس خوبی سے اُجاگر کیا گیا ہے کہ قدروں کی خوبیاں اور خامیاں نظروں کے سامنے گھوم جاتی ہیں۔

مذکورہ بالا افسانے فنی سطح پر چُست اور منظم تو ہیں لیکن ان میں وہ تخلیقی صناعی نہیں ہے جو قرۃ العین حیدر کا طرۂ امتیاز ہے۔ اس نوع کے افسانے آئینہ فروش، شہرِ کوراں، روشنی کی رفتار، سینٹ فلورا آف جارجیا کے اعترافات، یہ غازی یہ تیرے پُر اسرار بندے، فوٹو گرافر اور آوارہ گرد ہیں۔ یہ افسانے اپنے اسلوب اور برتاؤ کے اعتبار سے مُنفرد ہیں۔ ان میں حقیقت کی طرف ایک خاص عصری حسیت اور ایک نیم فلسفیانہ شعور کی گہرائی کمالِ فن کے ساتھ موجود ہے۔ ''آئینہ فروش شہرِ کوراں'' میں ماضی کے خوش گوار یادوں کی تخلیقی بازیافت ملتی ہے۔ مقدس الہامی کُتب اور قصص الانبیاء کے حوالے سے ابنِ آدم کے سفر کو نہایت دلچسپ مگر عبرت آمیز بنا دیا گیا ہے اور بلا واسطہ طور پر اس کے ذریعہ آفاتِ ارضی و سماوی کی آزمائشوں سے نبرد آزما ہونے کا سلیقہ بھی سکھا دیا گیا ہے۔

''روشنی کی رفتار'' میں فلیش بیک کی تکنیک سے کام لیا گیا ہے۔ یہ افسانہ مجموعے کا سرنامہ بھی ہے۔ افسانہ کی ہیروئن پدما پلک جھپکتے موجودہ وقت اور مقام سے ۱۳۱۵ قبل مسیح کے دور میں پہنچ جاتی ہے اور پھر توث نام کے مصری باشندے کے ہمراہ دورِ حاضر میں لوٹ آتی ہے۔ قدیم تہذیب کا پروردہ توث نئی دنیا کی نیرنگیوں سے اُکتا کر اپنے عہد میں واپس جانے کے لیے بے چین ہو جاتا ہے کیوں کہ وہ موجودہ تمدن سے بے زار ہے۔ اس طرح مذکورہ افسانہ میں عبرانی، مصری اساطیر اور معاصر صورتِ حال کا موازنہ بے حد دلچسپ اور گہرے طنز کا حامل ہو جاتا ہے۔

وسطِ یورپ کی مسیحی روایات کے ادراک سے جنم لینے والا افسانہ ''سینٹ فلورا آف جارجیا کے اعترافات'' جذبات، احساسات اور تجسس کی ایک دنیا سے

پردہ اُٹھاتا ہے۔ اس میں ماضی و حال کی طنابوں کو اس طرح کھینچ کر ایک نکتے پر مرکوز کیا گیا ہے کہ قدیم و جدید رُسوم کی تباہ کاریاں نظروں کے سامنے آجاتی ہیں۔ قرونِ وسطیٰ میں، یورپ میں کلیسائی نظام کے نام پر جو زیادتیاں ہو رہی تھیں اُن کا خاکہ اس افسانہ میں بڑے پُر اثر انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ پادریوں، ننوں اور مسیحی خانقاہوں کی تصویریں نہ صرف مضحکہ خیز نظر آتی ہیں بلکہ انسانی ڈھونگ کی نقاب کشائی بھی کرتی ہیں۔ رائج افسانوی روایت سے ہٹ کر، زمان و مکان کی قیود کو پھلانگ کر، اس افسانہ میں اسطوری جہت پیدا کی گئی ہے۔

''یہ غازی یہ تیرے پُر اسرار بندے'' کی فضا جذبۂ سرفروشی سے سرشار دکھائی دیتی ہے۔ اس میں مسئلہ فلسطین کو بین الاقوامی تناظر میں، نہایت فن کارانہ ڈھنگ سے پیش کیا گیا ہے۔ افسانہ کا بغور مطالعہ اس یک جدّی رشتے کو اُجاگر کرتا ہے جو ہیرو ہیروئن کے درمیان ہے۔ دونوں یہودیوں کے ستائے ہوئے ہیں۔ ایک مغرب میں پناہ حاصل کر لیتا ہے، دوسرا دشمن پر کاری ضرب لگاتے ہوئے جامِ شہادت نوش کرتا ہے۔ رومانی لب و لہجہ میں ڈوبا ہوا یہ افسانہ وقت کے اہم ترین موضوع کو ایک ایسے کینوس میں پیش کرتا ہے کہ قاری کو فلسطینی تحریک سے دلی ہمدردی پیدا ہو جاتی ہے اور اس کے مقصد کو آفاقیت مل جاتی ہے۔

افسانہ کے اختتام پر مرکزی کردار تمارا کی حالت دِگرگوں دکھائی گئی ہے۔ وجہ ڈاکٹر نصیر الدین کی خبر اور ٹی وی پر اُس کی مسخ شدہ لاش کا کلوز اَپ ہے۔ غازی اور شہید کے جذبہ کی آمیزش سے اُس کے ذہن میں مسلسل تصویریں بنتی بگڑتی ہیں۔ اُسے عجیب و غریب آوازیں بھی سنائی دیتی ہیں اور اس از خود رفتگی کی کیفیت میں وہ اشیاء کو اصل شکل میں دیکھنے لگتی ہے۔

> ''اُسے کوئی تعجب نہ ہوا۔ آگے بڑھی، سڑکوں پر مُردوں کا ہجوم تھا۔ بسیں اور ٹرامیں مُردے چلا رہے تھے۔ دُکانوں میں خرید و فروخت مُردے کر رہے تھے...... اس نے دیکھا کہ جنازے

قبرستانوں سے اُلٹے گھروں کی طرف جا رہے ہیں۔ قبریں
زندوں سے بھر گئی ہیں ...... افق پر سنسان خیموں کے پردے
بادِ سموم میں پھڑپھڑا رہے تھے۔ سارے میں جلی ہوئی رسیاں اور
جلے ہوئے پردے اور بچوں کی ننھی منی جوتیاں بکھری پڑی
تھیں۔ بہت دور فرات بہہ رہا تھا۔" (ص:۱۲۰)

یہ تجریدی بیان عصری صورت حال کو کربلا کے مانوس استعارے میں متشکل کر دیتا ہے کہ ہر زمین کربلا دکھائی دیتی ہے اور اس طرح تلمیحی اور اسطوری جہت کی شمولیت سے یہ افسانہ نہایت مؤثر اور بہت بامعنی ہو جاتا ہے۔

"فوٹو گرافر" بظاہر ایک کردار کا خاکہ ہے لیکن تہہ در تہہ اس افسانے کے مضمرات کو وسیع کر کے آفاقی مفہوم تک پہنچا دیا گیا ہے جہاں آکاش پر بیٹھا ہوا فوٹو گرافر پوری کائنات کی چہل پہل کو اپنے کیمرے میں سمیٹ لیتا ہے۔ اس کی فوٹو گرافی آئینہ ایام بن جاتی ہے اور بچپن سے بڑھاپے تک کے واقعات پردۂ سیمیں پر متحرک ہو جاتے ہیں۔

ایک ساتھ معنی کی کئی پرتوں میں لپٹا ہوا یہ افسانہ جس المیے کی طرف اشارہ کرتا ہے وہ وقت کا تسلسل ہے جو مکاں سے بے نیاز چلتا رہتا ہے اور راہ میں آنے والی ہر رُکاوٹ کو فنا کر دیتا ہے۔ افسانے کا یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

"...... ایسے لوگ جو سکون اور محبت کے متلاشی ہیں جس کا زندگی
میں وجود نہیں، کیوں کہ ہم جہاں جاتے ہیں فنا ہمارے ساتھ
ہے۔ ہم جہاں ٹھہرتے ہیں، فنا ہمارے ساتھ ہے۔ فنا مسلسل
ہماری ہم سفر ہے۔" (ص:۳۰)

قرۃ العین حیدر نے اس المیے کے ذریعے وقت کے جبر اور فنا کے تصور کو نہایت مختصر مگر پُر اثر انداز میں بیان کر دیا ہے۔ افسانہ مکمل طور سے مرکزی کردار یعنی فوٹو گرافر پر مرکوز ہے جس کے توسط سے تہذیب اور تاریخ کے تمام رنگ منعکس

کیے گئے ہیں۔ اس فعال کردار کے ساتھ اس کا کیمرہ بھی خاموش کردار کی شکل اختیار کر لیتا ہے:

''اس کا کیمرہ آنکھ رکھتا تھا لیکن سماعت سے عاری تھا۔''

فن کار نے اس کیمرے کو زندگی کے بدلتے رنگوں کا گواہ اور خوب صورت آوازوں کا سامع بنا دیا ہے جب کہ وہ بھی وقت کے جبر کا اسیر ہے۔ اسی بنا پر یہ افسانہ ایک عالم سے دوسرے عالم تک، ایک فنا سے دوسری فنا تک کے سفر کی علامت بن جاتا ہے۔

''آوارہ گرد'' مجموعے کا پہلا اور فکر و فن کے اعتبار سے بھی مجموعے کا اوّلین افسانہ ہے۔ اس کا مرکزی کردار ''اوٹو کروگر'' اور موضوع جنگ کی تباہ کاریاں ہیں۔ یہ زندگی کے سفر کا منظر نامہ بھی ہے۔ افسانہ نگار نے اس میں دوسری جنگِ عظیم کے بعد سے یورپ کی نوجوان نسل کا محاکمہ کرتے ہوئے ان کی بے زاری، اُکتاہٹ اور ذہنی کش مکش کو پیش کیا ہے۔ 'اوٹو' ایڈونچر میں مبتلا ایک جرمن نوجوان ہے۔ اُسے سیاحت، مصوّری اور ادب سے دلچسپی ہے۔ وہ اکثر غور و فکر میں مبتلا رہتا، تصویریں بناتا یا پھر ''دن بھر بیٹھا عوام کے ہجوم کا مطالعہ کرتا'' رہتا ہے۔ کیوں کہ انسان اُس کے نزدیک ''سب سے بڑا دیوتا ہے۔'' لوگوں کے جذبات و احساسات کو جاننے کے شوق اور دُنیا کا تجربہ حاصل کرنے کے لیے سفر پر نکلتا ہے۔ ترکی، ایران اور پاکستان ہوتا ہوا ہندوستان آتا ہے پھر سری لنکا، تھائی لینڈ، جاپان، امریکہ ہوتے ہوئے گھر واپس جانے کا ارادہ رکھتا ہے لیکن میکانگ دریا کے کنارے سے گزر کر شمالی ویت نام جاتے ہوئے اتفاقیہ گولی کا نشانہ بن جاتا ہے۔

قرۃ العین حیدر نے لینڈ اسکیپ پر، پس منظر کے لیے جرمنی اور دوسری جنگ عظیم کو پیش کیا ہے۔ منظر بٹوارہ اور خستہ حالی ہے اور پیش منظر انقلاب کی دستک کا مظہر ہے۔ یہ پس منظر ہندو پاک کی صورت حال کو بھی اُبھارتا ہے۔ نظریاتی اور مذہبی اختلافات میں بڑی حد تک مماثلت ہے۔ دونوں کے معاشی اور ثقافتی نظام

کے بکھرنے کی وجہ سے رشتوں میں تلخی اور کڑواہٹ پیدا ہوئی جس کا مقابلہ نئی نسل کررہی ہے۔

اوٹو کے بے حد فعال کردار کے علاوہ دوسرا کردار ہندوستانی مصنفہ کا ہے جو تقسیم ہند کے المیے سے دوچار ہے۔ قرۃ العین حیدر نے ان دونوں کے انفرادی تجربات سے زندگی کی آفاقی سچائی اخذ کی ہے۔ یہ دونوں کردار اُن شخصیات کی یاد دلاتے ہیں جنھوں نے محض انسان بن کر ابن آدم کی تذلیل کو رد کرتے ہوئے ان کے دُکھوں کا مداوا کیا ہے۔ کہانی یہ تاثر دینے میں پوری طرح کامیاب ہے کہ یہ وہ لوگ ہیں جو انسان کو محض انسان کی حیثیت سے دیکھنا چاہتے ہیں، کسی قوم، مذہب یا نسل کے حوالے سے نہیں۔

قرۃ العین حیدر نے مرکزی اور ضمنی دونوں کرداروں کا خارجی اور باطنی نقشہ نہایت عمدگی سے کھینچا ہے۔ ان کی نفسیاتی اور ذہنی کشاکش کے ذریعے ان کی شخصیت کے تشکیلی عناصر تیار کیے ہیں اور پھر ان کے واسطے سے آفاقی مسائل کو اس طرح پیوست کردیا ہے کہ قاری ان کا مشاہد بن جاتا ہے۔ مصنفہ نے اس کے لیے آزاد تلازمۂ خیال کا سہارا لیا ہے۔ اس حکمت عملی کے ذریعے انھوں نے وقت کو اپنی گرفت میں رکھا ہے اور لف ونشر کی طرح اُسے پھیلا کر یا سمیٹ کر منطقی ربط وضبط کو برقرار رکھا ہے۔

مجموعے کی بیش تر کہانیوں میں آزاد تلازمۂ خیال کی تکنیک کا استعمال کیا گیا ہے اور اس کے وسیلے سے لاشعور کی پیچیدگیوں کو سلجھاتے ہوئے جذبات محسوسات کی حقیقتوں کو نمایاں کیا گیا ہے۔ قرۃ العین حیدر کے اس طرز بیان میں پلاٹ کی ترتیب اور کردار کی کوئی خاص اہمیت نہیں ہوتی ہے بلکہ ذہن میں موجود مختلف واقعات کو وہ ایک فنی ربط کے ساتھ صفحۂ قرطاس پر منتقل کردیتی ہیں۔ خلط ملط واقعات یا مناظر کا آپس میں بظاہر کوئی ربط نہیں ہوتا ہے لیکن حساس قاری ان کے گمشدہ سروں کو ترتیب دے کر ایک رشتہ میں پرو دیتا ہے اور خود نتائج اخذ کر

لیتا ہے۔ مذکورہ مجموعے کے مطالعے کے دوران محسوس ہوتا ہے کہ مصنفہ کے حافظے میں ایک واقعے کی ابتدا ہوتے ہی ذہن کے اندر کوئی دوسرا خیال کلبلانے لگتا ہے۔ اس کی واضح تصویر بھی نہیں اُبھرنے پاتی کہ اچانک کوئی اور منظر یاد آجاتا ہے، پھر خیالات کا سلسلہ یکا یک دوسری طرف منتقل ہو جاتا ہے جیسے انسانی دماغ کے اندرونی جنگل میں چھپا کوئی خیال محض پتوں کی سرسراہٹ سے چشم زدن میں غائب ہو جاتا ہے، پھر کسی اور شکل میں پرچھائیاں بنانے لگتا ہے۔ مجذوب کی بڑ کی مانند یہ بے ربط مناظر اور بہ ظاہر لاتعلق جملے قاری کے ذہن میں بہت سے خاکے بناتے ہوئے علامتوں کی شکل میں اُبھرتے ہیں اور ان گنت کہانیوں کی نشان دہی کرتے ہیں۔

''روشنی کی رفتار'' میں شامل افسانے قرۃ العین حیدر کے ہمہ گیر تاریخی شعور اور تہذیبی وژن کا پتہ دیتے ہیں اور یہ بھی ظاہر کرتے ہیں کہ انھوں نے روایت سے انحراف کر کے فنِ افسانہ نگاری کو علامتی اور اساطیری جہات کا حامل بنایا ہے۔ مذکورہ مجموعے میں شامل افسانوں کی روشنی میں قرۃ العین حیدر کا جو پیکر ذہن میں اُبھرتا ہے وہ ایک انسان دوست تخلیق کار کا ہے۔ یہ انسان دوست افسانہ نگار بنیادی طور پر انسانوں کا، اُن کی شرافتوں کا، رذالتوں کا، عظمتوں کا، اختیار کا، بے اختیاری کا، آسودگیوں کا، ناآسودگیوں کا، غرض انسانی وجود کے جتنے شیڈس سوچے جا سکتے ہیں، ہر شیڈ، ہر جہت، ہر پہلو اور انسان کے ہر رُخ کا مطالعہ کرتا ہے۔

اور چوں کہ قرۃالعین حیدر ایک انسان دوست افسانہ نگار ہیں لہٰذا وہ اس مطالعے میں جانب دار نہیں ہیں۔ ہر صورت حال کو انھوں نے غیر جانب دار ہو کر دیکھا ہے۔ نتیجتاً ہر افسانے میں کرداروں اور واقعات سے راوی کی بے تعلقی نمایاں ہے۔ بیان اور بیان کنندہ کے درمیان ایک فاصلہ سا بنا رہتا ہے اور چوں کہ بیان میں فاصلے کا قائم رہنا فکشن کی معروضیت کے لیے ضروری ہے۔ لہٰذا کہا جا سکتا ہے کہ فنی لحاظ سے قرۃ العین حیدر ایک انتہائی حساس اور سلیقہ مند فن کار

ہیں۔ فنی شعور کے ساتھ بیان کی معروضیت کے معاملے میں وہ اپنے بیش تر معاصرین سے آگے ہیں۔

انسان دوستی کے علاوہ قرۃ العین حیدر کی دوسری اہم خصوصیت اُن کے تہذیبی وژن کی ہے۔ ''روشنی کی رفتار'' میں شامل ایک بھی افسانہ ایسا نہیں ہے جس میں خالی خولی واقعات بیان کر دیئے گئے ہوں، کردار اپنا رول ادا کر کے رخصت ہو گئے ہوں، صورت حال نمایاں کر دی گئی ہو، مکالمے ادا کیے جا چکے ہوں اور ان سب کے ساتھ ساتھ جس پس منظر سے واقعہ، کردار، صورت حال، پلاٹ لیا گیا ہو، اس پس منظر کا تہذیبی منظر نامہ قاری کے سامنے نمایاں نہ ہو پایا ہو۔

اور تیسری خاص بات: قرۃ العین حیدر کی اپنی مخصوص فلسفیانہ تخلیقیت جو بیان کو وقار بخشتی ہے اور مجموعی منظر نامے یا صورت حال کو آفاقی بناتی ہے۔

مذکورۂ بالا چند خصائص قرۃ العین حیدر کی فنی اور فکری شخصیت کے تہہ دار ہونے کا ثبوت ہیں اور پائیدار ہونے کی ضمانت۔ بے شک انھوں نے اپنے عہد کے فکشن کو ایک نئی سطح پر سوچنا سکھایا ہے!

○○○

''خوشیوں کا باغ''
آفاقی سچائیوں کا علامتی اظہار

انور سجاد نے ''خوشیوں کا باغ'' ناول کا مواد اپنے گرد و پیش کی زندگی اور پاکستان کی سیاسی اُتھل پتھل کے ایک حشر سامان دور سے اخذ کیا ہے۔ تاریخ اس ناول کو ایک عقبی پردہ مُہیا کرتی ہے اور بظاہر سامنے کے واقعات اسے ایک بنیاد مُہیا کرتے ہیں لیکن یہ ناول ان آفاقی سچائیوں کا اظہار بھی ہے جو معاشرے سے غائب ہو رہی ہیں اور پورا معاشرہ ایک گہرے انتشار کی زد پر ہے۔ انور سجاد نے اپنے اس مختصر سے ناول کا آغاز ۱۹۷۸ء میں کیا اور اگلے سال اس جملے کے ساتھ مکمل کیا کہ:

''میں خواب میں جاگتا ہوں یا جاگتے میں خواب دیکھتا ہوں، میری سمجھ میں نہیں آتا۔''

ناول کا مصنف پیشے کے اعتبار سے میڈیکل ڈاکٹر ہے اس لیے زمینی سچائیوں کی پوری کیس ہسٹری تیار کرتا ہے اور طبی علاج کے بجائے تخلیقی سطح پر ایک طرح کا نظریاتی یا روحانی علاج تجویز کرتا ہے۔ وہ مصوّر اور ٹی وی آرٹسٹ بھی ہے اس لیے ہالینڈ کے مشہور مصوّر ہائرانیمس بوش (Hieronymus Bosch) کے ایک شاہکار کو جو تین پینلز پر مشتمل ہے، سرریلسٹک امیجز (Surrealistic Images) کے توسط سے پیش کرتا ہے۔ ناول کا آغاز اس جملے سے ہوتا ہے:

''بوش کی خوشیوں کے باغ کا ہر پینل ایک دنیا ہے اور تیسرا پینل، تیسری دنیا۔''

ادب کے ہر تربیت یافتہ قاری کے شعور میں کچھ اصطلاحیں پیوست ہو جاتی ہیں۔ انہی اصلاحوں کے توسط سے وہ کسی فن پارے کا تجزیہ کرتا ہے۔ بوش کے تصویری سلسلے کے تیسرے پینل کی مدد سے وہ اس تیسری دنیا کو دیکھتا ہے جہاں ظلم وستم اور مذہب کا استعمال معاشرتی ناانصافی اور جمہوری روایات کے قتل کے لیے کیا جا رہا ہے۔ اس کے خیال میں یہ ناول فکشن کے تمام لوازمات کے ساتھ تجریدی آرٹ کے کئی عناصر سے بھی مدد لیتا ہے اور ان کے تعاون سے قاری کو زمینی حقائق سے واقف کراتا ہے۔ اگرچہ تجریدی ناول لکھنا اور پھر بیان کی دلچسپی کو برقرار رکھنا آسان نہیں ہے لیکن انور سجاد نے یہاں ایک کامیاب تجربہ کیا ہے۔

''خوشیوں کا باغ'' کو آج کے سیاسی منظر نامے میں دیکھا جائے تو محسوس ہوتا ہے کہ چھوٹے چھوٹے جمہوری اور نیم جمہوری ملکوں اور ان کے عوام کا مُقدر چند بڑی طاقتوں کے ہاتھ میں ہے۔ یہ ترقی یافتہ طاقتیں، ترقی پذیر ممالک کو معاشرتی اور اقتصادی طور پر کچلنے کے لیے ہمہ وقت تیار رہتی ہیں۔ پروفیسر شمیم حنفی اپنے مضمون ''انور سجاد: انہدام سے تعمیر تک'' میں اس کو اپنے عہد کی جمالیات کے ایک نئے مظہر، رائج الوقت اظہاراتی اسالیب کے لیے ایک چیلنج اور ایک نئے تخلیقی سوالنامے سے تعبیر کرتے ہیں:

> ''انور سجاد کا رویہ، اس کہانی کی تخلیق سے وابستہ تمام سطحوں پر کیا فکری اور جذباتی اور کیا تخلیقی اور لسانی، ایک ایسے آرٹسٹ کا رویہ ہے جس نے اظہار کی جانی پہچانی، برسوں پُرانی شرائط کو بالائے طاق رکھ کر اپنے قاری کو ایک نئے فنی استفہام سے دوچار کیا ہے۔ یہ مشینی کلچر کے ساتھ فروغ پانے والی

تہذیبی قدروں کے ملبے سے رینگ کر نکلتی ہوئی ایک نئی جمالیاتی قدر کے ظہور کا علامیہ ہے۔ منتشر، پراگندہ، بد ہیئت اور اس کا مجموعی ماحول تشدد، اشتعال اور دہشت سے لبریز ہے۔ موسیقی، تجربے کی ایک سطح پر خود موسیقی کی نفی کیوں کر بن جاتی ہے اور تخلیقی تجزیے نیز اظہار کا منزہ، شفاف، ترشا ترشایا اور خوف زدگی کی حد تک محتاط آئینہ خانہ ایک لمبی چیخ کا استعارہ کس طرح بنتا ہے، اسے ہم ''خوشبوں کا باغ'' کے تیسرے پینل پر بآسانی دیکھ سکتے ہیں۔ انور سجاد نے اس پینل کے نقش و نگار کا سلسلہ اس نقطے سے شروع کیا ہے جہاں ''خوشبوں کے باغ'' کی سرحدیں ختم ہوتی ہیں اور ایک نئی سچائی کا بابِ حیرت کھلتا ہے۔'' (ص:۱۵۲)

یہ بابِ حیرت انبساط کا نہیں حیرت اور استعجاب کا ہے جس کو پوری طرح سے انور سجاد نے اپنی گرفت میں لیا ہے اور اُس کی تشکیل میں علامت، استعارے اور تجرید سے بڑی مدد لی ہے۔ ناول نگار کا یہ اپنا مخصوص انداز بھی ہے کہ اس نے اپنے شعور کی جدّت طرازی کے باوجود، رسمی جدیدیت کے تصوّر سے اختلاف کیا ہے۔ اس کا ثبوت ان کی منتخب کہانیوں کے اس مجموعے سے بھی ملتا ہے جو ۲۰۰۳ء میں سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور سے شائع ہوا۔ اس کا آغاز انھوں نے حضرت بہاء الدین نقش بندی کے اس قول سے کیا تھا:

''...... وہ لوگ جنھیں ایک خاص نوعیت کا ادراک چاہیے یا اس ادراک کا ایک جزو ہی چاہیے، وہ علامت یا استعارے کے بغیر شمہ برابر بھی سمجھ نہیں پاتے۔ ان سے سیدھا، صاف، بلا واسطہ کچھ کہہ دیجئے تو وہ سچائی کے ادراک کے سامنے خود رکاوٹ بن جاتے ہیں۔''

روایت سے انحراف اور بات کو بامعنی مگر مختصر کہنے کی عادت نے اُن کے اسلوب کو بے حد مشکل بنا دیا ہے۔ اسی لیے قاری کو ہر پل چوکنا رہنا پڑتا ہے۔ ایک سو آٹھ صفحے کے اس ناول کی پوری کہانی واحد متکلم کے صیغے میں بیان ہوئی ہے اور آخر تک پہنچتے پہنچتے 'وہ' اور 'میں' یعنی واحد غائب اور متکلم ایک ہو جاتے ہیں گویا یہ دونوں دو شخص نہیں بلکہ ایک ہی شخصیت کے دو پہلو ہیں۔ ''میں'' چیف اکاؤنٹنٹ ہے اور ہر اعتبار سے ایک آسودہ خاندان کی زندگی گزارتا ہے لیکن اُس کی حساس طبیعت گرد و پیش کے خارجی واقعات کے ساتھ ساتھ اپنی اندرونی کشمکش، کشیدگی اور تناؤ کے اثرات بھی قبول کرتی ہے، شاید اس وجہ سے بھی کہ اس کی روح لالچ، ہوس اور دولت کے ماحول سے بیزار ہو چکی ہے۔ یہ بے اطمینانی کہیں نہ کہیں اس کے دل میں ایک کھٹک بن کر اُسے بے آرام رکھتی ہے اور اُسے اپنے آپ کو دیکھنے اور اپنا احتساب کرنے پر مجبور کرتی ہے۔ اس ذہنی دباؤ کی وجہ سے ناول کا یہ مرکزی کردار انکم ٹیکس کے گوشواروں میں غلطی کرتا ہے۔ اس پر غبن کا الزام لگتا ہے۔ سزا ہوتی ہے اور وہ اپنے عُہدے سے معزول کر دیا جاتا ہے۔ ملازمت سے برطرفی کے بعد ''میں'' گھٹن اور ذات کی بیگانگی سے بھی نجات حاصل کرتے ہوئے اپنے آپ کو ہلکا پھلکا محسوس کرتا ہے اور نئے سرے سے اپنی زندگی کا آغاز کرتا ہے۔ اب اس کی یہ زندگی وجودی وابستگی کے ساتھ شروع ہوتی ہے۔

روایتی ترقی پسند ناول یا اُس سے پہلے کے ناولوں کے برعکس ''خوشیوں کا باغ'' زماں اور مکاں دونوں کے تعیّن سے گریز کرتا ہے۔ بالکل اسی طرح جیسا کہ کافکا کے ناول The Castle میں جو واقعات رونما ہوتے ہیں اُن کا کوئی تاریخی محل وقوع اور زمانہ متعین نہیں ہوتا۔ ''خوشیوں کا باغ'' میں روایتی ناولوں کے برعکس ایک عورت مارکسی دانش ورکی حیثیت سے آتی اور ناول کے ''میں'' کی محبوبہ کا بھی رول ادا کرتی ہے۔ یہ عورت صرف زبانی طور پر مارکسی ہے۔

عمل اس کا مختلف ہے۔ انور سجاد نے اس نام نہاد دانش ور عورت کے بارے میں جو کچھ لکھا اُس میں طنزیہ انداز نمایاں ہے۔ اس عورت کے مقابلے میں ''میں'' کی بیوی زیادہ مثبت کردار ادا کرتی ہے اور وہ ''میں'' کے اچھے بُرے دونوں حالات میں اُس کا ساتھ دیتی ہے۔ ان کرداروں کے توسط سے ناول نگار نہایت معنی خیز اشاروں کے ذریعے قاری کو سماج کے معلوم اور نا معلوم دوستوں اور دشمنوں سے ہوشیار کرتا ہے وہ اسے بتاتا ہے کہ افسر شاہی طبقہ انقلاب اور سماجی تبدیلی کی پُرکشش اصلاحات کی آڑ میں اپنے مفادات کا تحفظ کر رہا ہے جس کی وجہ سے پورا معاشرہ عدم مساوات اور بے راہ روی کا شکار ہے۔ اس غیر انسانی اور غیر جمہوری معاشرے میں باضمیر افراد مسلسل تناؤ کا شکار ہو رہے ہیں۔ یہ محض کسی ایک فرد، قوم یا ملک کا مسئلہ نہیں ہے بلکہ تیسری دنیا اس کی تجربہ گاہ بنی ہوئی ہے۔ خوبی کی بات یہ ہے کہ انور سجاد نے اس پُر آشوب ماحول میں بھی ایک مثبت رویے کی تعمیر کی ہے بلکہ حق و انصاف کے لیے باب العلم، حضرت علیؓ کے حوالے سے، حُریت پسندوں کی طرف سے تیسری دنیا کے استحصال اور جبر و تشدد کے خلاف عندیہ دیا ہے:

> ''......خوش نصیب وہ ہوں گے جنھوں نے حقوق اللہ کے ساتھ حقوق العباد بھی ادا کیے۔ وہ ربّ المشرقین و المغربین تو اپنے حقوق پر تمہارے حقوق کو مقدم جانتا ہے کہ تم میں سے جو اُس کے محبوب پاک (صلی اللہ علیہ وسلم) سے عشق کرتا ہے وہ اس رحمت العالمینؐ کے مشن کو اپنا ضمیر بھی بناتا ہے۔ نواسئہ رسولؐ کی پیروی میں اس مشن کی خاطر جان تک کی پروا نہیں کرتا۔ باطل سے ٹکرا جاتا ہے، سمجھوتہ نہیں کرتا، اور وہ مشن کیا ہے؟ مساوات، عدل و انصاف پر مبنی معاشرے کا قیام۔ انسان کے ظلم سے انسان کی نجات......'' (ص:۵۴)

''خوشیوں کا باغ'' میں تجریدی سطح کو مستحکم کرنے کے متعدد طریقے اپنائے گئے ہیں۔ مثلاً ہر کردار نام سے عاری ہے۔ ایک چھوٹی سی مثال اس ناول میں تجریدی عمل کے طریقے کو واضح کر دیتی ہے۔ صفحہ نمبر چھیانوے سے شروع ہونے والا ڈھائی صفحہ کا ایک خط پورے طور پر نقل کر دیا گیا ہے لیکن تاریخ اور مقام خط میں ظاہر نہیں کیے گئے بلکہ نیچے لکھنے والے کے نام کو بھی حذف کر دیا گیا ہے۔ بس یہ ظاہر ہوا ہے کہ ایک بھانجی اپنے ماموں کو خط لکھ رہی ہے۔ خطوں کی تکنیک استعمال کرنے والے بیانیے میں تاریخ، مقام، کاتب اور مکتوب الیہ کا نام دیا جاتا ہے۔ اس میں نکتہ یہ ہے کہ اس طرح بیانیہ وقت اور مقام کی قید سے بلند ہو کر اس انسانی صورتِ حال کی ترجمانی کر سکتا ہے جو کم و بیش ہر حال میں قائم رہتی ہے۔

ابواب کو سامنے رکھ کر دیکھیں تو اس پورے ناول میں کہیں سیاست داں کی تقریر ہے، کہیں وعظ ہے، کہیں مداری کا تماشہ ہے، کہیں خط ہے، کہیں کردار کی سوچ ہے لیکن ان تمام ٹکڑوں کو منطقی ربط دینے کی کوشش نہیں کی گئی ہے بلکہ مونتاژ کی صورت میں انھیں یکجا کر دیا گیا ہے جس کی وجہ سے چھوٹی چھوٹی تصویروں سے مل کر صورتِ حال کی ایک بڑی تصویر سامنے آجاتی ہے۔

جدید بیانیے کے لیے ایک خیال یہ سامنے آیا ہے کہ اس میں زبان کی سطح پر فکشن اور شاعری کی حدیں ٹوٹ گئی ہیں۔ زبان کے تخلیقی اور شاعرانہ استعمال کی بہت اچھی اور کامیاب مثالیں انور سجاد کے کچھ افسانوں میں تو ملتی ہیں لیکن ناول ''خوشیوں کا باغ'' اس کی بہترین اور کامیاب مثال ہے۔ اس میں جہاں زبان کی جدت اور ندرت کا احساس قدم قدم پہ ہوتا ہے وہیں لفظوں کی حرمت کے ختم ہونے کا بھی پتہ چلتا ہے۔ ایک اقتباس دیکھیے :

> ''میں لفظوں کی قوت دریافت کرنا چاہتا ہوں۔ میں کہنا چاہتا ہوں پھول ...... پتے ...... شبنم ...... میں کہنا چاہتا ہوں

طوفان ......میں کہنا چاہتا ہوں ...... شبنم ...... سمندر......
طوفان...... میں بارش میں بھیگ جانا چاہتا ہوں، میں لفظوں کو
بادلوں کی گرج میں ڈھالنا چاہتا ہوں......"

لفظوں کی حُرمت کا ختم ہوجانا بشریت کے اخراج (Dehumanisation) سے عبارت ہے۔ شاعرانہ زبان کی شدّت سے مملوء وہ حصہ ہے جو ناول کے آخر میں آتا ہے اور عثمان ہارونی کی مشہور غزل "سرِ بازارمی رقصم---- من برداری می رقصم" [۱] کو اپنی نثر میں پرو دیتا ہے۔ یہ نثر پارہ اردو ناول میں تخلیقی زبان کا ایک یادگار نمونہ ہے۔ انور سجاد کے سیاسی عقائد اور اُن کے وجودی سروکار کو جس میں وابستگی (Commitment) کے عنصر کو بنیادی اہمیت حاصل ہے، یہ ناول بہت خوبی کے ساتھ منعکس کرتا ہے۔ اردو فکشن کی روایت میں "خوشیوں کا باغ" کا ایک اہم امتیاز یہ بھی ہے کہ اس نے سیاسی ناول کو ایک نئی تخلیقی جہت سے ہم کنار کیا ہے۔ بہت سے جدید لکھنے والے سیاسی سروکار کو شجرِ ممنوعہ کی طرح دیکھتے تھے۔ انور سجاد نے نہ صرف یہ کہ اس رویے سے انحراف کیا ہے، بلکہ "خوشیوں کا باغ" کو انھوں نے ایک Futurist یا مستقبلیت کے زاویے کا ترجمان بھی بنا دیا ہے۔ اردو میں متعدد تجرباتی ناول لکھے گئے ہیں۔ ان میں سب سے قابلِ قدر مثال تو "آگ کا دریا" کی ہے لیکن "آگ کا دریا" کے بعد انور غالب کے ناولوں کو بھی (خصوصاً ندی) عام ڈھرّے سے ہٹے ہوئے جدید تر ناولوں کی روایت میں ایک امتیازی حیثیت حاصل ہے۔ "خوشیوں کا باغ" کا سب سے بڑا اور نمایاں وصف یہ ہے کہ اس ناول نے حقیقت پسندی کے تصور کو ایک نئی جہت دی ہے اور وابستگی کے فکشن (Fiction of Commitment) کو لکھنے والے کی فنکارانہ ہُنر مندی کے واسطے سے اس غیر معمولی تخلیقی سطح تک پہنچا دیا ہے جس کا اظہار انور سجاد نے اپنی معروف کہانی "کونپل" میں کیا تھا اور جسے ہم ان کا "شناس نامہ" بھی کہہ سکتے ہیں۔ اسی طرح انھوں نے اپنے دوسرے

تجرباتی ناول ''جنم روپ'' (۱۹۸۵ء) میں مصوری کے بجائے موسیقی سے استفادہ کیا لیکن ان کا یہ تجربہ بہت کامیاب نہ ہوسکا۔ ''خوشیوں کا باغ'' کو ناول کی نئی روایت میں ایک مستقل حیثیت دی جاتی ہے۔ ''جنم روپ'' کے حصے میں یہ امتیاز نہیں آسکا۔

○○○

حوالہ:

ا:

تو ہر دم می سرائی نغمہ و ہر بار می رقصم
بہر طرزی کہ می رقصانیم اے یار می رقصم

بیا جاناں تماشا کن کہ در انبوہِ جاں بازاں
بصد سامان رسوائی سر بازار می رقصم

اگر چہ قطرۂ شبنم نہ پوید بر سر خارے
منم آں قطرۂ شبنم بہ نوک خار می رقصم

تو آں قاتل کہ از بہر تماشا خون من ریزی
من آں بسمل کہ زیر خنجر خوں خوار می رقصم

منم عثمان ہارونی کہ یار شیخ منصورم
ملامت می کند خلقے و من بردار می رقصم

”ہزار پایہ“

وجودی صورتِ حال کا علامتی اظہار

پچھلے کچھ برسوں سے فکشن تنقید میں کہانی کی واپسی کا غلغلہ بلند ہوا ہے اور چند نام نہاد ”بڑے افسانہ نگاروں“ نے چٹکلوں کو کہانی کا متبادل سمجھ کر اس نوع کے افسانے لکھنے شروع کیے ہیں۔ موضوع کا واشگاف اظہار لازماً کہانی پن کی واپسی پر دلالت نہیں کرتا لہٰذا اِن افسانہ نگاروں کو اظہار کے مختلف اسالیب سے شناسائی حاصل کرنے کے لیے بُزرگ افسانہ نگار، خالدہ حسین کی کہانی ”ہزار پایہ“ ضرور پڑھنی چاہیے جس میں مصنفہ نے موضوع پر اصرار کے ساتھ اظہار کے پیرائے پر سب سے زیادہ زور دیا ہے۔ کہانی کی پہلی قرأت سے یہ احساس ہوتا ہے کہ خالدہ حسین کو کہانی تعمیر کرنے کا ہُنر آتا ہے اور وہ واقعات و تجربات کو قابلِ قبول ترتیب میں پیش کرتی ہیں۔ یہ فنی ہُنر مندی اُن کے وسیع مطالعے اور گہرے مشاہدے پر مبنی ہے۔ افسوس ہے کہ اس جانب ہمارے نئے افسانہ نگار توجہ نہیں دے رہے ہیں۔ شاید اس وجہ سے کہ اُن کے پاس دوسرے فنکاروں کی تخلیقات پڑھنے کا وقت ہی نہیں ہوتا۔ ایسے ”عدیم الفرصت“ افسانہ نگاروں کا بیشتر وقت اپنی ہی کہانیوں کو سُنانے اور داد و تحسین حاصل کرنے میں گزر جاتا ہے۔ کاش انھیں احساس ہو کہ ”ہزار پایہ“ جیسے کامیاب افسانوں سے صرف نظر کر کے انھوں نے کچھ کھویا تو ہے ہی، ایسے مُعاصرین فن کے فن سے وہ کچھ پا بھی نہیں سکے ہیں۔

پُر اسرار انداز میں شروع ہونے والی یہ کہانی زبان کے غیر معمولی حُسن اور فضا سازی کی بنا پر منفرد اور ممتاز ہے۔ اس کہانی میں ایک ایسے شدید خوف کا احساس بتدریج بڑھتا جاتا ہے جو ''ہزار پایہ'' کی طرح رینگتا ہوا موت کی علامت بن جاتا ہے۔ زندگی سے موت تک کے سفر کی وجودی واردات خالدہ حسین نے علامتی پیرائے میں بیان کی ہے۔ جسمانی موت کا یقین فقط مرکزی کردار کو ہی نہیں بلکہ اُس کے افرادِ خانہ کو بھی ہے۔ اس فیصلہ کُن مرحلہ پر جب زندگی موت کی گرفت میں ہو تو بہت سے سوالات سامنے آتے ہیں مثلاً زندگی کی حقیقت کیا ہے؟ کیا موت ہر چیز کا خاتمہ ہے؟ کیا کوئی ایسی چیز ہے جسے زندہ رکھا جا سکتا ہے؟ کیا وجود بامعنی ہو سکتا ہے؟ ہم کیا ہیں؟ ہمارے علاوہ کیا ہے؟ خارجی اور باطنی زندگی میں اشیاء اور اُن کے ناموں میں کیا ربط ہے؟

جب تک انسان صحت مند رہتا ہے زندگی کی بھاگ دوڑ میں مصروف رہتا ہے۔ اُسے ان سوالات پر غور کرنے کا موقع نہیں ملتا لیکن جب زندگی ساتھ چھوڑنے لگے تو آدمی زندگی پر نئے سرے سے نظر ڈالتا ہے۔ خالدہ حسین نے مرتے ہوئے آدمی کے تجربات کا ذکر اپنی کئی کہانیوں میں کیا ہے۔ وہ کامو، سارتر اور کافکا وغیرہ سے متاثر نظر آتی ہیں۔ زیرِ نظر کہانی کے عنوان ''ہزار پایہ'' سے قاری کا ذہن کافکا کی طویل کہانی ''میٹا مارفاسِز'' (قلب ماہیت) کی طرف بھی جاتا ہے جس کا ہیرو ایک صبح سو کر اٹھتا ہے تو اُسے محسوس ہوتا ہے کہ وہ انسان سے ایک غیر انسانی ہیئت میں تبدیل ہو گیا ہے۔ مغربی فکشن کے ایک معروف کردار (تجسیم) کا ''ہزار پایہ'' میں براہِ راست ذکر ہے:

''ایسے میں مجھے وہ ڈاکٹر جیکل اور مسٹر ہائیڈ کی کہانی یاد آ جاتی ہے اور میں اپنے آپ کو اس بدلتے سمے میں دیکھنا چاہتا ہوں۔''

آر ایل اسٹیونسن (R.L.Stevenson) کے ناول کا مرکزی کردار ڈاکٹر جیکل دوہری زندگی گزارتا ہے۔ ایک چہرے پر دوسرا چہرا لگا کر۔ اس میں ایک اچھا ہے،

دوسرا بُرا۔ دُنیا اُسے دو حیثیتوں سے پہچانتی ہے جبکہ وہ ایک ہی شخص ہے۔ اس ناول میں بھی آئینہ کو موتیف کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ خود سے نظر چُرانے اور اپنے اصل چہرے کو نہ دیکھنے کا یہ عمل برسوں سے چل رہا ہے۔ ایک روز ''ہزار پایہ'' کا راوی خود کو بدلتا ہوا محسوس کر کے سوچتا ہے کہ:

> ''میں اپنے آپ کو بدلتے لمحے میں دیکھنا چاہتا ہوں مگر میں اکثر آئینہ سے دُور رہتا ہوں۔ حقیقت یہ ہے کہ میرے کمرے میں کوئی آئینہ ہے ہی نہیں۔''

آخر ایک رات اُسے آئینہ مل ہی جاتا ہے اور وہ اپنے آپ کو دیکھتا ہے تو اُسے ناموں کے بے معنی ہونے اور چیزوں کے بے حقیقت ہو جانے کا علم ہوتا ہے:

> ''عین وقت پر میرے ہاتھ نے بڑھ کر آئینہ اُٹھایا۔ اور اس آئینے کو دیکھ کر مجھے ناموں کے بے فائدہ ہونے کا یقین آیا۔ میں خود اپنے ساتھ برسوں سے زندہ تھا۔ اور اب تک محض نام سے اپنے آپ کو پہچانتا تھا۔ مگر یہ پہچان اوپری تھی۔ اس اوپری پہچان کے اندر ایک اور پہچان تھی۔ سخت چھلکے کے اندر بیج کا گودا اور اس گودے کی کوئی شکل نہیں ہوتی، اس لیے اس کا کوئی نام نہیں ہوتا مگر پھر بھی اس کی ایک پہچان ہوتی ہے۔ چنانچہ میں نے اپنے آپ کو دیکھا اور بھک سے کچھ میری کنپٹیوں میں جل اُٹھا۔''

بنیادی طور پر کہانی ''ہزار پایہ'' بیماری اور موت کے تجربے کے توسط سے سامنے آنے والی وجودی صورتِ حال کا علامتی اظہار ہے۔ اس کہانی کو آگہی کے کرب یا آشوبِ عصر کے ادراک کا استعارہ تصور کیا جائے تو یہ تفہیم کی ایک نئی جہت ہوگی۔ راوی پر ''ہزار پایہ'' کے جو اثرات مرتب ہو رہے ہیں اُس کا سب سے کربہہ نتیجہ تشخص سے محروم ہونا ہے:

''مجھے پہلی بار علم ہوا کہ میں چیزوں کے نام بھولتا جا رہا ہوں اور
چیزوں کے نام کھو جائیں تو چیزیں مرجاتی ہیں۔''

اور یہیں سے سوال اُٹھتا ہے کہ اشیاء اور ناموں کا آپس میں کیا رشتہ ہے؟ کیا اشیاء کو معنوی رشتے میں پرویا جا سکتا ہے؟ ہم کوشش تو کرتے ہیں لیکن کیا اُن میں واقعی کوئی ربط قائم ہوسکتا ہے وغیرہ وغیرہ۔ ''ہزار پایہ'' کا حملہ یادداشت کے اس حصہ پر ہے جو ناموں (اسماء) کا تحفظ کرتا ہے۔ اس طرح مذکورہ افسانے کی علامتی ساخت میں دو اہم عناصر ہیں:

۱۔ ہزار پایہ

۲۔ اسماء/ یادداشت/ زبان/تحریر

''ہزار پایہ'' بظاہر ایک زہریلا کیڑا ہے جو کان میں گھس جاتا ہے یا جسم سے چمٹ کر اپنے پاؤں گاڑ دیتا ہے اور پھر جسم کا خون چوستا رہتا ہے مگر خالدہ حسین نے تخلیقی تصرّف کر کے ''ہزار پایہ'' کو وجود کے اندر سرسرانے والے اور فساد پھیلانے والے مادّے کے طور پر پیش کیا ہے۔ تنگ/ پریشان کرنے والے عناصر سماعت اور بصارت ہیں اور اس افسانے میں بھی راوی سماعت اور بصارت کا ہی آشوب جھیل رہا ہے، خواہ اسپتال کا ماحول ہو یا راستے کے مناظر مثلاً حمیدہ جنرل مرچنٹس، سلمان شوز، سمنا بادیا پھر سماعت کے پردے سے ٹکرانے والے مندرجہ ذیل جملے:

۱۔ رو کے زمانہ چاہے رو کے خدائی۔

۲۔ جلدی کرو، دیکھو آدھا گھنٹہ اوپر ہو گیا۔

۳۔ جلدی کرو، اتنی رات تک جاگ رہے ہو۔

۴۔ دیکھو میرا جبڑا ٹیڑھا ہو رہا ہے۔

۵۔ نہیں، دوا کو دیر ہوگئی ہے۔

۶۔ اب تو یہ ایکس رے کام کے نہیں۔

۷۔ اس ہزار پائے کو ختم کر دو، ہلاک کر دو۔

۸۔ یہ زہریلا دھڑکتا گودا، یہ جڑوں بھرا، میرے اندر ہر مقام پر، میرے ہر مسام پر اور دنیا کے ہر لفظ پر حاوی ہے۔

بصارت وسماعت کے یہ چھوٹے چھوٹے تجربے ایک طرح کا کولاژ مرتب کرتے ہیں جس کی بنت میں عصر کا آشوب شامل ہے۔ اور اس آشوب کا جو سب سے خطرناک اثر نمایاں ہو رہا ہے وہ یہ کہ راوی کو ایک طرح کے معنیاتی خالی پن یعنی Semantic Emptiness کا احساس شدید تر ہوتا جاتا ہے اور وہ چیزوں کے نام (اسم) بھولتا جا رہا ہے اور اگر ''چیزوں کے نام کھو جائیں تو چیزیں مر جاتی ہیں'' اس لیے وہ اپنے قریب کی چیزوں کے نام یاد کرنے اور اُن کو محفوظ کرنے کی کوشش کرتا ہے تب اُسے لکھنے کی خواہش کا احساس ہوتا ہے:

> ''چند سطریں پڑھ کر مجھے لگتا ہے کہ اب میں لکھوں گا۔ میں قلم اُٹھاتا مگر لکھ نہ پاتا۔ دراصل مجھے کوئی ایسی چیز لکھنی تھی جس کے لیے لفظ نہیں تھے اس لیے قلم پھر رکھ دیتا اور پڑھنے لگتا۔''

پھر ایک منزل پر پہنچ کر اُس کو احساس ہوتا ہے کہ دوسروں کے تجربات کو اپنے تجربات میں شریک سمجھا جائے شاید اس طرح الفاظ کو ایک دائمی شکل دی جا سکتی ہے لیکن یہاں بھی جواب نفی میں آتا ہے۔

زیرِ مطالعہ کہانی کو لسانی اظہار کے حوالے سے بھی پڑھا جا سکتا ہے کہ لسانی اظہار کسی روحانی تشفی کا ذریعہ ہو سکتا ہے یا جو کچھ ہم اپنے وجود میں محسوس کرتے ہیں کیا ہم اس کو بیان بھی کر سکتے ہیں؟ خالدہ حسین نے اس وجودی واردات کو پیش کرتے ہوئے ''ہزار پایہ'' میں زبان کی نارسائی کی تفہیم کو اجاگر کیا ہے اور ساری توجہ اس سوال پر مرکوز کی ہے کہ زبان کے توسط سے باطن کا اظہار ہو سکتا ہے یا نہیں؟ اور کیا آدمی کے باطن کو الفاظ دائمی شکل دے سکتے ہیں؟ اور ایک بار پھر قاری کا ذہن اس طرف متوجہ ہو جاتا ہے کہ کیا لفظ اور شئے میں کوئی رشتہ ہے؟ کیا زبان

حقیقت کا بیان کر سکتی ہے؟ کیا اظہار کی ترسیل ممکن ہے؟ اور اس طرح راوی اور قاری کی غور و فکر یکساں محسوس ہوتی ہے۔ کہانی کے راوی کا تجسس کسی لمحہ قرار نہیں پاتا۔ اُس کی اضطرابی کیفیت حقیقت کی تلاش میں سرگرداں رہتی ہے۔ آخر اُس نے لکھنا شروع کیا اور مستقل لکھتا رہا محض اپنے تجربے کو دستاویزی شکل دینے کے لیے لیکن صفحۂ قرطاس پر حروف کے منتقل ہو جانے کے بعد معلوم ہوا کہ جو کچھ کاغذ پر لکھا گیا ہے اُس میں کوئی ربط نہیں ہے۔ کوئی بامعنی جملہ نہیں ہے بلکہ یہ تو محض نام ہیں جن کے کوئی معنی نہیں۔ یعنی زبان سے جو علم حاصل ہوا اُس سے کوئی رہنمائی حاصل نہیں ہوئی۔ اس اعتبار سے تو زندگی کی تشکیل نو ہی نہیں ہوئی جبکہ خدا نے دنیا کو خلق کیا اور اشیاء کو نام دیا، اور یہ غالباً بتانے کی ضرورت نہیں ہے کہ انسان (انسانِ اول، آدم) کو جو پہلی چیز سکھائی گئی وہ اسماء ہی تھے (علم آدم الاسماء کلہا) اولاً آدم کو اسم کیوں سکھائے گئے؟ اس کا جواب یہ ہے کہ اسم شئے کے جوہر کے مترادف ہے۔ حضرت آدم کو بھی اللہ نے تمام اشیاء کے جوہر سے آشنا کرایا۔ یہ شناخت کی پہلی (اور شاید آخری بھی) منزل ہے۔ کہانی کا راوی جس منزل پر ہے وہاں شئے اور اُس کے نام کا رشتہ ختم ہو چکا ہے۔ اس ربط کا قائم ہونا ایک طرح سے زندگی کی ابتدا تھی۔ اب جبکہ یہ ربط باقی نہیں رہا تو آگے صرف موت ہے۔ راوی نے اس اُمید پر کہ شاید اُس کا وجود زبان کے وسیلے سے برقرار رہے، کاغذ پر لکھنا شروع کیا لیکن اُس نے جو لکھا وہ مفرد الفاظ تھے۔ لکھنے کے بعد اُس کو اپنا باطن خالی محسوس ہوا:

> ''مجھے لگتا ہے اب میرے تمام نام ختم ہو گئے ہیں۔ اب میں روز کے تین چار نام بھی نہیں لکھ سکتا۔ اور قلم لے کر دیر تک بیٹھا رہتا ہوں۔ حقیقت یہ ہے کہ ایک طرح سے ناموں کا خاتمہ ہو چکا ہے کیونکہ انھیں اپنے سے باہر لے آیا ہوں۔ اور باہر آ کر یہ غلط بن گئے ہیں۔ اسی لیے میں اپنے آپ کو بالکل خالی محسوس کرتا ہوں۔''

اس بیان سے اظہار کی نارسائی تو ظاہر ہے ہی۔ یہاں یہ سوال بھی پیدا ہو گیا کہ راوی کے پاس کہنے کے لیے کچھ تھا بھی یا نہیں۔ اور کیا راوی بغیر لکھے اُس کو سمجھنے کا اہل تھا۔ جب اُس نے کچھ لکھا تو اُس کی تحریر معنی سے عاری ہو گئی۔ اس طرح آدمی کے اظہار جو غالب وسیلہ ہے یعنی زبان اُسی کی اہلیت پر سوالیہ نشان لگ گیا۔ آج جبکہ یہ بحث بڑے زور و شور سے ہو رہی ہے کہ زبان انسانی زندگی اور تہذیب کی تشکیل کس طرح کرتی ہے اور کن معنوں میں آدمی زبان کا دست نگر ہے، خالدہ حسین کی تقریباً تیس برس پُرانی کہانی ''ہزار پایہ'' میں دوبارہ دلچسپی اور معنویت کی ازسرِ نو تلاش کا مناسب وقت ہے لیکن چونکہ اس کہانی کا بنیادی تناظر وجودی ہے اس لیے عصری اور تاریخی توجیہیں ثانوی ہی ہو سکتی ہیں۔ غالب نے کہا تھا ؎

'مری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی'

''ہزار پایہ'' میں ہر اثبات کی نفی وجودی شواہد کے وسیلہ سے اس طرح ہوتی ہے گویا کہانی کا اصولِ تعمیر لاتشکیلی ہے۔

ooo

''گنبد کے کبوتر''

تہذیب کی مسماری کا استعارہ

شوکت حیات کی کہانی ''گنبد کے کبوتر'' میں تعبیر کی کئی جہتیں ہیں۔ ہر جہت اپنی الگ معنویت رکھتی ہے۔ تہہ دار کہانی کا مقصد بھی یہی ہوتا ہے کہ امکانات کے مختلف پہلوؤں کو کھنگالا جا سکے، معنویت کے اضافے کیے جا سکیں۔ اس علامتی کہانی کی کلوز ریڈنگ کئی طرح سے ہو سکتی ہے۔ یہ بیک وقت بابری مسجد کے سانحہ کی پہلی برسی کی طرف اشارہ کے ساتھ ہی ساتھ متضاد ذہنی کیفیتوں کا احاطہ کرتی ہے اور ایک قدیم تہذیب کے مسمار ہونے کے استعارہ کے طور پر بھی اُبھرتی ہے۔

ماہنامہ آج کل، نئی دہلی کے شمارہ فروری ۱۹۹۵ء میں شائع ہونے والی اس کہانی میں براہ راست بابری مسجد کا ذکر نہیں ہے۔ گُنبد کے بے گھر کبوتروں کی امیج کے توسط سے پڑھنے والے کا ذہن مسجد کے اس سانحہ کی طرف منتقل ہوتا ہے قاری محسوس کرتا ہے کہ ۶ / دسمبر کے سانحہ کی پہلی برسی ہے۔ مرکزی کردار ایک جذباتی اور حساس مسلمان ہے۔ وہ ایک سال پہلے پیش آئے واقعہ کو بھلا نہیں پا رہا ہے۔ اسی وجہ سے بے حد فکر مند ہے کہ کہیں پھر کچھ نہ ہو جائے۔ اس کا پڑوسی سمجھاتا ہے:

''گھبرانے کی بات نہیں ——— سب کچھ نارمل ڈھنگ سے ہو

رہا ہے۔ اضطراری چیزیں زیادہ دنوں تک قائم نہیں رہتیں۔
امن و استقامت کی راہ اپنا کر ہی ہم اور آپ چین اور سکھ
کی زندگی گزار سکتے ہیں...... میں تو پچھلے سال کے مقابلے
میں بڑی تبدیلی محسوس کر رہا ہوں۔"

تسلّی اور تشفّی کے ساتھ کھوئے ہوئے اعتماد کی بات ملک کی موجودہ سیاسی صورتِ حال کو واضح کرتی ہے۔ اُتھل پُتھل اور استقامت کا ذکر بھی وقت کے بہاؤ کو نشان زد کرتا ہے کہ جوش اور جذبہ لمحاتی ہوا کرتا ہے۔ برقرار رہنے والی چیزیں امن کی راہ سے ہو کر ہی گزرتی ہیں۔

افسانہ نگار نے محدود کینوس کو فنّی ہُنرمندی سے خاصا وسیع کر دیا ہے۔ اس نے سچویشن کو اُجاگر کرنے کے لیے کبوتر اور گُنبد کے متوازی، مختلف مراحل پر سانپ، پیپل، گوریا، پھول، گملے، فاختہ وغیرہ کے استعاروں کا استعمال کیا ہے۔ کہانی کے پہلے ہی جملے سے قاری کا ذہن کسی انہونی کو قبول کرنے کے لیے تیار ہو جاتا ہے:

"بے ٹھکانا کبوتروں کا غول آسمان میں پرواز کر رہا تھا۔"

اور پھر جیسے ہی وہ اگلے جملوں کی قرأت کرتا ہے:

"متواتر اُڑتا جا رہا تھا۔ اوپر سے نیچے آتا۔ بے تابی اور بے
چینی سے اپنا آشیانہ ڈھونڈتا اور پھر پرانے گُنبد کو اپنی جگہ سے
غائب دیکھ کر مایوسی کے عالم میں آسمان کی جانب اُڑ جاتا۔"

اُس کے دل کی دھڑکنیں تیز ہونے لگتیں۔ وہ یکسوئی سے اگلی سطریں پڑھتا تو لاشعوری طور پر بابری مسجد کے سانحہ کی اطلاع مل جاتی:

"اُڑتے اُڑتے ان کے بازو شل ہو گئے۔ جسم کا سارا لہو
آنکھوں میں سمٹ آیا۔ بس ایک اُبال کی دیر تھی کہ چاروں
طرف ......۔"

یہ اطلاع قاری کو تناؤ میں مبتلا کرتی ہے۔ اس کا احساس شاید افسانہ نگار کو ہے کیونکہ ہر ہُنر مند لکھنے والا، لکھتے وقت قاری کے عمل اور ردِ عمل کا خیال رکھتا ہے۔ شوکت حیات بھی ان باریکیوں سے واقف ہیں۔ پچویشن کو موڑنے بلکہ اپنے قابو میں رکھنے کا ہُنر جانتے ہیں۔ وہ اس تناؤ بھری صورتِ حال کو بدلتے ہوئے راوی اور اس کے پڑوسیوں کے بچوں کا ذکر شروع کر دیتے ہیں۔ قرب و جوار سے قاری کو واقف کراتے ہیں اور پھر اچانک پڑوسی کی زبانی یہ جملے ادا کراتے ہیں:

> ''اس بار پچھلے سال والا اُبال نہیں۔ دن خیریت سے کٹ جائے گا۔ موسم ٹھیک ہے۔ جینے کی چاہت قائم ہے...... آپ بھی مزے سے رہیے۔ نو پرابلم......!''

اس اقتباس سے مسجد کی شہادت کی پہلی برسی کی تصدیق ہو جاتی ہے اور تناؤ کم کرنے کے لیے جو اقدامات کیے جا سکتے ہیں، اُس کی خبر بھی مل جاتی ہے:

> ''سڑک پر گاڑیاں معمول کے مطابق چل رہی تھیں۔ چھٹی کے دن چہل پہل کی جو کمی عام طور پر دیکھی جاتی ہے، وہ اس روز بھی تھی۔''

زمین اور آسمان دو متضاد زاویوں کی شکل میں اُبھرتے ہیں۔ زمین انتشار برپا کر رہی ہے، آسمان خاموش ہے۔ سین دادا اور راوی۔ ایک کو پرواہ نہیں کیونکہ اُسے سبھی کچھ میسّر ہے۔ دوسرے کے یہاں محرومی اور تشنگی ہے۔ وہ آسمان سے لو لگائے ہوئے ہے:

> ''سین دادا اپنی دُھن میں مگن تھے۔ آسمان کی طرف نظر اٹھانے کی کیا ضرورت تھی۔ اُن کے پاس تو پوری زمین تھی اور زمین پر آسمانی جلوے موجود تھے۔''

ان دو متضاد کیفیتوں کے بیچ قاری اضطراب محسوس کرتا ہے اور سوچتا ہے کہ کاش گنبد نہ ٹوٹتے، کبوتر بے ٹھکانا نہ ہوتے، کاش اس پُر آشوب گھڑی میں آسمان پر ابابیلیں

نظر آ جاتیں تا کہ بے گھری اور بے امانی جھیل رہے کبوتروں کی آنکھوں میں خون نہیں اترتا، زمین پر فساد برپا نہیں ہوتا۔ لیکن یہ کاش اُمید کا سمبل بن جاتا اور تب کہانی کی روح مجروح ہو جاتی، وہ اپنی راہ سے بھٹک جاتی۔

(ii)

سوگواری کے مُوڈ میں شروع ہونے والی یہ کہانی اپنے اس تاثر کو آخر تک برقرار رکھتی ہے۔ مرکزی کردار کے ذہنی انتشار کی حالت قابلِ رحم ہے۔ وہ اپنے آپ کو سانحہ کی یاد سے آزاد نہیں کر پاتا ہے۔ پڑوسی اُسے اس ماحول سے باہر نکالنے کا جتن کرتا ہے:

> ''ارے صاحب، کیوں سوگواری کا موڈ طاری کیے ہوئے ہیں۔ میں سمجھ سکتا ہوں آپ اپنی بالکنی میں بچوں کے اکٹھا ہونے سے گھبرائے ہوئے ہیں۔ اپنے پودوں اور گملوں کے تحفظ کے لیے بے چین ہیں...... کچھ نہیں ہوگا۔ آپ کے سارے گملے خیریت سے رہیں گے۔ اب دوستوں سے ملنے چل رہے ہیں تو یوں اُداس نظر آنا چھوڑیے ...... انجوائے کیجئے...... دیکھئے گول گول گنبدوں کی گولائی اور نوکیلے اُبھار......۔''

اِن باتوں سے لطف اندوز ہونے کے بجائے راوی کی بے قراری میں اضافہ ہوتا ہے:

> ''اُس کا دل دوسرے گنبدوں میں اُلجھا ہوا ہولناک کیفیات سے گزر رہا تھا، جبکہ سین دادا نرم و گداز جسمانی گنبدوں میں تا مک ٹوئیاں مارتے ہوئے چٹخارے بھر رہے تھے۔''

غور و فکر کا یہ انداز اور ان سے پیدا ہونے والا تضاد دو رویوں کی نمائندگی کر رہا ہے۔ دونوں کرداروں کی سوچ الگ ہے، ذہنی کیفیت بھی الگ ہے۔ اسی لیے برتاؤ بھی الگ نظر آ رہا ہے۔ سین دادا اُس سے کہتے ہیں:

''ینگ مین، تم جوانی میں بوڑھا ہو گیا...... ذرا نظر تو اٹھاؤ،......
آگے تین قیامتیں فاختاؤں کی چال چلتی ہوئی گپ شپ میں
مصروف تھیں۔''

راوی جھنجھلاہٹ محسوس کرتے ہوئے کہتا ہے:

''سین دادا آپ اِن فاختاؤں میں اُلجھے ہوئے ہیں۔ ذرا اُوپر
دیکھیئے۔ بے ٹھکانا کبوتروں کا غول مستقل آسمان میں چکر کاٹ
رہا ہے۔ اپنے مستقر کے بے دردی اور بربریت کے ساتھ
مسمار کرکے غائب کردیے جانے کے بعد کیسی بے گھری اور
بے امانی جھیل رہا ہے۔''

افسانہ نگار نے تحیّر، خوف، رقّت اور اسرار کے لیے تضاد سے خوب کام لیا ہے۔ اُس نے نوجوان میں مایوسی اور بزرگ میں ترنگ کی کیفیت کو اُجاگر کیا ہے۔ مرکزی کردار کے لیے 'جوانی میں بوڑھا'، اور بزرگ کے لیے 'ینگ مین آف سکسٹی ٹو' کا جملہ اس کی وضاحت کرتا ہے۔ دونوں کرداروں کے لیے ویسی ہی فضا تخلیق کرکے تضاد میں شدّت پیدا کی ہے۔ یہ تضاد کہیں کہیں اپنی شدّت اور تکرار کے باعث کھٹکتا بھی ہے مثلاً جب گُنبدوں کے لیے تقدّس کی فضا خلق کی گئی تو پھر اس کا لحاظ رکھتے ہوئے ''نرم گداز جسمانی گنبدوں'' کی رعایت استعمال نہیں کرنی چاہیے۔ اسی طرح لڑکی کو فاختہ کہنے کا رواج ہے مگر موجودہ سچویشن میں محض پُرکشش منظر سے جسم میں عجب ترنگ پیدا کرنے کے لیے یہ کہنا:

''تین قیامتیں فاختاؤں کی چال چلتی ہوئی گپ شپ میں
مصروف تھیں۔''

کچھ مناسب نہیں ہے۔ ان کے مابین شوکت حیات صحیح تلازمہ نہیں لا پائے ہیں۔ تقدّس اور شہوت کے جذبے کو ایک ساتھ لے کر چلنا مشکل امر ہے۔ اس سے جو عدم توازن پیدا ہوتا ہے وہ یہاں بھی نظر آتا ہے لیکن یہ شتر گربہ (Mismatch)

ظاہری اور وقتی ہے۔ جلد ہی کہانی اپنے اصل مرکز کی طرف واپس آتی ہے اور قاری اس کی فضا میں محو ہو جاتا ہے۔

مذکورہ کہانی میں شوکت حیات گنبد اور کبوتر کے علاوہ پیپل، گلہری، بالکنی، گملا، گوریا، سانپ، لاٹھیاں جیسے نشانات (signs) کو بھی اُجاگر کرنے میں کامیاب رہے ہیں جس طرح گنبد مسلمانوں کا نشان بنا ہے اُسی طرح پیپل ہندوؤں کا۔ اس درخت کی ایک شاخ راوی کی بالکنی تک آئی ہے جس کے توسط سے دوست اور دشمن دونوں ہی آسکتے ہیں یعنی گلہری بھی اور سانپ بھی۔ گلہری ضرر رساں نہیں مگر راستہ مُضر یا مخدُوش ہے اور وسیلہ پیپل بن رہا ہے، دشمن کو راہ دکھانے کا۔ ان اشاروں کی آمیزش سے جو کولاژ بنتا ہے، اُس پر سیاہ بادل منڈلانے لگتے ہیں۔ اس کولاژ کو افسانہ نگار نے رنگ برنگ پھولوں والے گملوں سے بھی جوڑا ہے اور اہلِ خانہ سے بھی، سین دادا کی اصلیت (Reality) سے بھی اور خود اپنی حقیقت سے بھی۔ یہاں پر وہ ایک اہم سوال اُبھارتا ہے کہ کیا سارا خطرہ بالکنی پر ہے یا فلیٹ اور پُورا اپارٹمنٹ اس کی زد میں ہے۔ اس مقام پر سانپ بیرونی دشمن کے طور پر ابھرتا ہے۔ اس مشترکہ خطرے میں سبھی (ہندو، مسلمان) ایک ہوکر موذی کا مقابلہ کرنے کا منصوبہ بناتے ہیں جیسا کہ اپارٹمنٹ میں سانپ کی اطلاع تمام چھوٹے بڑے فلیٹوں کے مکینوں کو الرٹ کر دیتی ہے اور وہ اس موذی کو ختم کرنے کے مشترکہ جتن کرتے ہیں، لاٹھیاں جمع کرتے ہیں مگر جب راوی انفرادی خطرہ محسوس کرتا ہے تو دوسرا اُتنی یکسوئی سے خطرے کو ختم کرنے کے لیے کمر بستہ نہیں ہوتا ہے بلکہ یہ مشورہ دیتا ہے:

''تم ینگ مین ...... پازیٹو ہوکر سوچو ہر جگہ ٹھکانا ہی ٹھکانا ہے ...... گنبد، پہاڑوں کی سنگناک چوٹیاں، پتھریلے غار اور گھنے جنگل کے درختوں کی ڈالیاں ...... موسموں کے سرد و گرم جھیلنے کے لیے تیار رہو ...... یار، اپنی کھال تھوڑی کھُرکھُری بناؤ......!''

تاویلات کے اس انداز پر قاری بے ساختہ کہہ اٹھتا ہے ؂

گھائل کی گت گھائل جانے اور نہ جانے کوئی

شوکت حیات کو بیان پر فنکارانہ دست رس حاصل ہے۔ اس لیے یہاں مکالموں کا تفاعل، واقعہ یا صورتِ حال کی تشریح کا نہیں بلکہ حسیاتی اور جذباتی تاثر کی شدت میں اضافہ کرنے کا ہے۔ Irony یہ ہے کہ مذہبی شدت پسندی اور اُس کے نتائج سے دونوں فرقے نبرد آزما ہیں مگر تلقین اُسے کی جا رہی ہے جو زیادہ مظلوم ہے۔ اُسی سے کہا جا رہا ہے کہ سوچنے کا انداز بدلو، قوتِ برداشت پیدا کرو، قناعت سے کام لو۔ اگر ایک ٹھکانا کھو گیا تو یہ نہ سمجھو کہ سب کچھ ختم ہو گیا۔ نصیحت آمیز کلمات میں کوئی تاثیر نہیں ہے شائد اسی وجہ سے کہ ہمدردی کا اظہار کرنے والا جذباتی طور پر گنبدوں کے مسمار ہونے سے متاثر نہیں ہے ورنہ وہ اتنی سنجیدہ صورتِ حال پر شہوانی اصطلاحوں کا استعمال نہیں کرتا۔

(iii)

شوکت حیات کی اس تہہ دار کہانی میں تعبیر کے امکانات کے مختلف پہلو ہیں اور ہر پہلو اپنے تفہیم سے جُڑا ہوا ہے۔ کہانی میں کسی بھی واقعہ کا ذکر ہو، مرکزی واقعہ کسی بدلی ہوئی شکل میں حاوی رہتا ہے۔ اس لیے یہ کہانی روایت کے مسمار ہونے کی طرف بھی اشارہ کرتی ہے۔ گنبد قدیم تہذیب کا استعارہ ہے اور اُس تہذیب کے مسمار ہونے سے جسے تکلیف پہنچتی ہے وہ کبوتر ہے۔ اُس سے اُس کی جائے پناہ چھن گئی ہے۔ وہ لا وارث ہو گیا ہے۔ وہ اپنے مسکن، اپنی تہذیب کی حفاظت نہیں کر سکا ہے جس کے تحفظ کی ذمہ داری اس پر تھی۔ اس تصور کی ہوئی عائد ذمہ داری کی کشمکش کو افسانہ نگار نے Fore Shadowing کے سہارے اُجاگر کیا ہے۔ یہ حسّ احساس دلاتے ہیں کہ ہم اپنے فلیٹوں کے کمروں میں بند ہو چکے ہیں جہاں روشنی کا گزر ہماری اپنی مرضی پر منحصر ہے۔ اسی لیے بجلی چلی جانے پر خوف محسوس کرتے ہیں، مصنوعی روشنی کا

انتظام کرتے ہیں۔ فلیٹوں کی بالکنی نمائش کی شکل اختیار کرچکی ہے اور اس نمائشی زندگی نے اندر ہی اندر سب کچھ کھوکھلا کر دیا ہے۔ دیمک زدہ یہ دیواریں جب کسی دباؤ کے تحت گرتی ہیں تو تہذیب کا سائبان برقرار رہ پاتا ہے۔ اس ٹوٹنے اور بکھرنے کا احساس سب سے پہلے گنبد کے کبوتر کو ہوتا ہے۔

کبوتر کو ہم اگر خیال مان لیں تو خیالات یعنی گنبد کے کبوتر منتشر ہو گئے۔ مُنتشر خیالات راوی کو بے چین کرتے ہیں۔ اسے طرح طرح کے توہمات اور خدشات میں مبتلا کرتے ہیں۔ دوسرا خیال یا تصور سین دادا کی شکل میں انتشار سے مبرّا ہے۔ وہاں عدم دلچسپی ہے، لاأبالیت ہے۔ تھامسن کے گھر میں کبوتر منتشر خیال کی شکل میں پہنچتا ہے۔ یہاں مس ریزہ ایک خیال کی شکل میں پہلے سے موجود ہے جو تھامسن کو بہت عزیز ہے۔ وہ اس میں کسی کو شریک کرنا نہیں چاہتا یعنی تبادلۂ خیال گوارا نہیں۔ مسٹر جان ایک اور خیال لے کر آتا ہے کہ میرا کبوتر آپ کے گھر میں آ گیا ہے۔ کلائمکس یہ بھی ہے جب ایک کے گھر کا انتشار دوسرے کے گھر سے متعلق ہو جاتا ہے۔ اس گھر میں ایک خیال شراب اور عورت کا ہے اور دوسرا خیال کبوتر اور انتشار کا ہے۔ سبب یہ بھی قرار پاتا ہے کہ جان اور تھامسن میں ہم خیالی اور قربت کا رشتہ ہے جسے تھامسن برقرار رکھنا چاہتا ہے لیکن جان تیسرے خیال کی مُداخلت کو برداشت نہیں کرتا ہے۔ قاری اس سبب کو تلاش کرتا ہے تو اُسے راوی اور سین دادا نظر آتے ہیں۔ راوی خود انتشار میں مبتلا ہے اس لیے وہ بے ضرر ہے۔ ایسی صورت میں جو اندیشہ ہو سکتا ہے وہ سین دادا سے ہو سکتا ہے کیونکہ وہ حد سے تجاوز کرتا ہے، ممنوعہ چیزوں میں مُداخلت کرتا ہے۔ اس لیے جان، تھامسن سے کہتا ہے کہ میرا ذہنی سکون آپ کے گھر میں ہے، اُسے واپس کر دیجیے۔ تھامسن امکانی کوشش کے باوجود اسے لوٹا نہیں پاتا ہے کیونکہ خیال اُڑ جاتا ہے۔

کہانی کا یہ رنگا رنگ عکس سابقہ رنگوں سے کچھ زیادہ پُرکشش اور بامعنی ہے۔ اس میں دو متضاد خیال کے نمائندے جس کے ماحول سے آزاد فضا میں نکلتے

ہیں۔ کچھ اور دوستوں یعنی نئے خیالات سے ملتے ہیں۔ امکانات اور ناممکنات کی تکرار سے گزرتے ہوئے گھر واپس آتے ہیں۔ ایک کی کیفیت نیم بیہوشی کی ہے، دوسرا فکر اور خوف کے عالم میں ہے۔ خوفزدہ، شہوت زدہ خیال کو اُس کے کمرے میں بند کرتے ہوئے اپنے گھر میں قدم رکھتا ہے تو دیکھتا ہے کہ اُس کی دنیا برباد ہو چکی ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ منفی خیال نے مثبت پہلو کو ترک کر دیا ہو کیونکہ بالکنی میں موجود کئی چیزوں کو مثبت خیالات سے جوڑا گیا ہے لیکن آخر میں خوش کن خیالات مسمار ہو چکے ہوتے ہیں اور انتشار کی کیفیت ایک المیاتی اختتامیہ (Tragic end) اختیار کر لیتی ہے جس کی وضاحت کہانی کے اس آخری جملے سے ہوتی ہے:

> ''بیوی سے اُس کی نگاہیں ملیں تو اُسے اچانک احساس ہوا کہ گھر میں میت پڑی ہے اور باہر کرفیو میں اُس کی تدفین ایک سنگین مسئلہ ہے۔''

چست دُرست کہانی کے لیے کہا جاتا ہے کہ بیانیہ قابلِ فہم اور خیال اعلیٰ ہو۔ اظہار کی سطح پر کم سے کم اُلجھن ہو۔ یہ خوبیاں مذکورہ کہانی میں موجود ہیں۔ تانے بانے نفاست سے بُنے گئے ہیں۔ طریقۂ کار تکنیک نہیں ہے۔ یہ معلوم ہو جاتا ہے کہ کہانی کا محرک بابری مسجد ہے۔ پھر بھی ایک کھٹک باقی رہتی ہے کہ شائد ابھی کہانی پوری طرح کھل نہیں پائی ہے۔ یہ کھٹک ہے تماسن کا گھر اور جان کی شخصیت۔ وہ گھر جہاں چھوٹے بڑے تمام کردار جمع ہوتے ہیں۔ کہانی شدت اختیار کرتی ہے۔ کلائمکس بڑھتا ہے۔ وہ گھر غیر اہم کیسے ہو سکتا ہے جہاں واضح اشارے ہیں کہ جان کی منشا کبوتر مارنا ہے۔ سبب خون کا حصول بنتا ہے جو مدران لا کے مفلوج عضو کو متحرک کر سکتا ہے۔

مس ریزو جس کا جسم تماسن کا غلام ہے مگر روح کبوتر کی مانند آزاد ہے۔ جان کبوتر کو گرفت میں لینا چاہتا ہے تو روح پھڑ پھڑانے لگتی ہے اور مس ریزو کبوتر کو آزاد کر دیتی ہے۔ چونکہ امکانات کے دائرے محدود نہیں ہوتے ہیں اس لیے

توجیہات کا سلسلہ بھی وسیع ہوتا چلا جاتا ہے اور جب ان کہی باتوں کو عالمی پس منظر سے منسلک کیا تو وہ گتھی جو کھٹک رہی تھی، سلجھنا شروع ہوئی۔ ابھی تک ہم نے ہندوستان کے کینوس میں کہانی کو دیکھا تھا کہ کالونی ملک، فلیٹ مختلف شہر اور بالکنی گھر کی علامتیں اختیار کرتے ہیں لیکن سانپ اندرون ملک سے بیرون ملک کی طرف ذہن کو منتقل کرتا ہے اور اس کا خوف غیر ملکی خوف کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ یہیں سے اِس زاویے کو تقویت ملتی ہے کہ کہیں جان غیر ملکی ہاتھ تو نہیں ہے جو امن کو درہم برہم کر رہا ہے۔ شک کی سوئی اس جانب گھومتی ہے جس کے ہاتھوں میں خون خرابے کی اصل لگام ہے۔ تھامسن کو امریکہ اور جان کو امریکہ کا ہم خیال ملک مان لیا جائے تو ریزہ فسلطین کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ وہ بے گھر ہوئی ہے۔ اُس کی جائے پناہ چھن گئی ہے۔ دونوں نے اس سے اپنا رشتہ جوڑ لیا ہے لیکن اُس کا اپنا وجود بکھر گیا ہے۔ یہ توجیہ ضمنی سہی لیکن اس سے کہانی کے بکھرے ہوئے تار جُڑتے ہیں اور مطلع صاف ہو جاتا ہے بقول وزیر آغا ؎

جاتے کہاں کہ رات کی باہیں تھیں مشتعل
چھپتے کہاں کہ سارا جہاں اپنے گھر میں تھا

ان توجیہات کے توسط سے ہم کہہ سکتے ہیں کہ شوکت حیات کی یہ کہانی داخلی زندگی پر خارجی اثرات کی نمایاں مثال ہے۔ افسانہ نگار نے پورے اعتماد اور آگہی سے فرد اور معاشرے کے مظاہر کو خوبصورت اشاروں میں متشکل کیا ہے۔ اسی لیے اس کہانی میں استعاروں اور علامتوں کے ساتھ ساتھ ایمائیت اور منظری ربط بھی موجود ہے۔

OOO

''راستہ بند ہے''

ایک مطالعہ، دو متضاد زاویے

اگر افسانہ نگار کے نام کو حذف کر کے محض افسانے کا یکسوئی سے مطالعہ کیا جائے تو عنوان معنی خیز ہے مگر متن کے ساتھ مُنسلک ہو کر یہ اپنی تہہ داریاں کھو دیتا ہے۔

''راستہ بند ہے''

یہ کسی مصرعے کا حصہ ہوتا تو لفظ 'راستہ' کی حیثیت 'مجاز مرسل' کی ہوتی۔ تاہم یہ افسانے کا عنوان بھی ہے اور اُس کا ابتدائی جملہ بھی۔ افسانے میں راستے کے بند ہونے کی تکرار ہے۔ ملاحظہ ہو:

''راستہ بند ہے''

''اسی لیے راستہ بند ہے''

''آخر یہ راستہ کب کھلے گا؟''

''مگر چیف منسٹر نے آپ کا راستہ بند کر دیا ہے۔''

''میرے اللہ مجھے راستہ دے۔''

بات ظاہر ہے کہ ''بند راستہ'' شدید نا اُمیدی کی علامت ہے۔ واضح رہے کہ صرف ''راستہ'' کنایہ نہیں بلکہ ''بند راستہ'' وجہ ہے۔ یہی راستہ اگر کھل جائے تو اس کی علامتی حیثیت معدوم ہو جائے گی۔

افسانہ نگار نے بند راستے کے حوالے سے حکومت کی بے حسی کو خط کشید کرنے کی کوشش کی ہے اور اس بے حسی میں ریاست کی تینوں جہات شامل ہیں۔

مصنف: راستہ اس لیے بند ہے کہ کیبنٹ کی میٹنگ ہونے والی ہے۔

انتظامیہ: چوراہے پر کھڑے پولیس والے براہِ راست انتظامیہ کا حصہ ہیں۔

عدلیہ: ماں جی جہاں انصاف ہوتا ہے وہ راستہ بند ہے۔

تاہم ایک نہایت ہی وسیع تناظر کو جب افسانہ نگار چوراہے میں سمیٹنے کی کوشش کرتا ہے تو اس میں کہیں کہیں جھول نظر آنے لگتے ہیں۔

(۱) اس میں واقعات بہت کم ہیں بلکہ صورتِ حال کی ایک سی شکل ہے۔

(۲) ٹھیک ایسی ہی صورت حال پر مبنی مدھور بھنڈارکر کی فلم ٹرافک سگنل بہت پہلے ریلیز ہو چکی ہے اور اس فلم کو مذکورہ افسانے پر تقدمِ زمانی حاصل ہے۔

(۳) بند ٹرافک کے حوالے سے ''بند راستے'' کے مصنف نے Marco Level پر سماج میں سرایت کر گئی مختلف بیماریوں کو نمایاں کرنے کی کوشش کی ہے۔

(۴) سماجی بُرائیوں کی نوعیت کچھ ایسی ہے جس سے تقریباً ہر قاری واقف ہے۔

(۵) افسانہ نگار مکالموں کے ذریعہ امتیازی خصوصیت پیدا کر سکتا تھا تاہم پیش کش میں اکثر مقامات پر پچویشن اس کی گرفت سے باہر نکل جاتی ہے۔

(۶) ٹرافک سگنل پر متعدد کرداروں کو کھڑا کر دیا گیا ہے جن میں گٹار لیے لمبے بالوں والے لڑکے کی حیثیت سوتر دھار (Linchpin) کی ہے۔ تاہم جب عدلیہ کی خرابی کا ذکر کرنا ہوتا ہے تب وہ گٹار لیے لمبے بالوں والا لڑکا

کہیں نظر نہیں آتا۔

(۷) افسانہ نگار کے پاس یہ موقع تھا کہ ایک ہی صورت حال کو مختلف نقطۂ ہائے نظر سے بیان کرتا، تاہم تمام کردار ایک ہی زبان میں بولتے نظر آتے ہیں۔

(۸) سچویشن کی اصلیت بھی قابلِ اعتبار نہیں مثلاً جھگی جھونپڑی غیر مما لک سے آنے والے بڑے لیڈران کی آمد پر ہٹائے جاتے ہیں۔ چیف منسٹر تو اپنی ہی ریاست کا باشندہ ہوتا ہے اور اس کی نظروں سے ریاست کی غریبی مخفی نہیں ہوتی۔

(۹) افسانے کے آخیر میں خواہ مخواہ کی فرقہ واریت، ذات پات کا نظام، دہشت گردوں وغیرہ پر گفتگو ہوتی ہے جن میں کوئی ربط یا تسلسل نہیں۔

پورے افسانے کو پڑھ کر ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ٹرین یا بس میں بیٹھے دو باتونی مسافر گفتگو کر رہے ہیں۔ ایسی گفتگو جس کا نہ سر ہے نہ پیر۔

چند باتوں کا ذکر اس قدر راست انداز میں ہے کہ بیان میں افسانے کے بجائے صحافتی زبان کا گمان ہوتا ہے جیسے دو کارروالوں کا رشوت دینا اور سگنل سے گزر جانا۔ ہو نا تو یہ چاہیے تھا کہ لوگ بھوچکے رہ جاتے اور انھیں صرف مبہم سا اندازہ ہوتا کہ ہو نہ ہو یہ رشوت کی کارستانی ہے۔

افسانے میں بڑی کہانی بننے کے کئی مواقع آتے ہیں اور تقریباً ہر مقام پر افسانہ نگار چوک جاتا ہے۔ افسانے کی صورتِ حال اور فضا اس قدر زبردست ہے کہ In-Medias Res یعنی درمیان سے شروع کر Flash Back اور Fast Forward کے ذریعے افسانے کو موثر انداز میں پیش کیا جا سکتا تھا۔ مثلاً لوگ ایک دوسرے سے دریافت کرتے اور کہیں درمیان میں جا کے یہ معلوم ہوتا کہ چیف منسٹر کی سواری جانے والی ہے۔ تاہم کیا کیجئے ابتدا میں ہی چیف منسٹر کی سواری کا ذکر کر کے افسانہ نگار نے ایک ممکنہ موثر افسانے کے راستوں کو سرخ سگنل دکھا کر مسدود کر دیا۔

(۱۱)

متن کی براہِ راست قرأت سے محسوس ہوتا ہے کہ یہ بیانِ واقعہ ہے بلکہ ایک منظر یا صورتِ حال کا آنکھوں دیکھا ذکر ہو رہا ہے۔ کردار سب ادا کار یا کھلاڑی ہیں جن سے ہدایت کار یا کوچ من مانا کام اور نتیجہ چاہتا ہے۔ افسانہ نگار نے ان سے یہی کام لیا ہے۔ حرکات وسکنات، رویّے، تیکھے مکالمے وغیرہ غیر فطری لگتے ہیں کیوں کہ وہ سب Directed ہیں، مثلاً ''یہ راستہ کدھر جاتا ہے'' رکشا والا! ابھی تو کدھر بھی نہیں جاتا صاحب۔ چیف منسٹر کے جانے کے بعد معلوم ہوگا کون سا راستہ کدھر جاتا ہے؟

ایک رکشے والے سے ایسے بلیغ اور معنی خیز جملے کی ادائیگی محل نظر ہے۔

اسکوٹر والا نوجوان: ''ارے بس کرو اماں بچے پیدا کرنا۔'' بے تکا اور سفا کانہ جواب ہے اس بُڑھیا کو جو اپنی بیٹی (زچہ) کو Delivery کے لیے ہسپتال لے جا رہی ہے۔ اس مصیبت کی گھڑی میں کم بچے پیدا کرنے کی تدابیر (Birth Control) پر ایک نا تجربہ کار نوجوان کا بھاشن دینا طنز کریہہ ہے، طنز ملیح نہیں۔

اختتامیہ مضحکہ خیز محسوس ہوتا ہے۔ حُسن اتفاقات کا ہجوم ہے۔ مولوی صاحب، مندر مسجد اور فسادی ہیں۔ مسجد پر بم بھی گرتا ہے۔ ہندو مسلمان کا قضیہ بھی کھڑا ہوتا ہے۔ پولیس کی بربریت بھی اور ایک گٹار والا بھی جو اس بنائی گئی تناؤ بھری صورتِ حال سے قطعی غیر متاثر ہے البتہ کہانی کار کی شہ پر آخری فیصلہ ضرور صادر کر دیتا ہے۔ ''جو ہندو ہیں انھیں آگ میں جھونک دو، جو مسلمان ہیں انھیں خاک میں ملا دو۔'' یہیں قصہ ختم۔ لے

سوال یہ ہے کہ کیا افسانے کا منصب و مقصد محض نشتر زنی کرنا اور غیر جانبدارانہ صورتِ حال کی تخلیق کرنا ہے؟ اس سوال کے ساتھ یہ تاثر اُبھرتا ہے کہ خالق نے ایک چالاک اور طرّار Debator کی طرح آج کے ہندوستان میں جتنے ممکنہ مسائل فوری طور پر ذہن میں آ سکتے ہیں اُن کو اس میں شامل کرنے کے جتن

کیے ہیں۔ نتیجے میں بے محل اور غیر ضروری کردار اور مکالمے در آئے ہیں۔ دراصل یہ کام تو پارلیمنٹ میں حزبِ مخالف کے لیڈر کا ہے، کہانی کار کا نہیں۔

بظاہر اس اکہری کہانی میں کردار سازی بھی مفقود ہے۔ سارے کردار میڈیا کے اشتہاری کرداروں کی طرح مصنف یا Sponsor کے منشا اور مقصد کی تکمیل کے لیے منظر پر چند لمحوں کے لیے اُبھرتے ہیں۔ الا ایک کردار، گٹار والے نوجوان کے جو مصنف کی مدد کے لیے مامور کیا گیا ہے، جہاں جہاں بات رُکتی نظر آتی ہے اسے بڑھانے کے لیے یہ نوجوان کمک پہنچاتا ہے۔ یعنی ایک مسئلے سے دوسرے مسئلے میں داخل ہونے میں مدد کرتا ہے۔ مثلاً جب بھکاری کا تواتر (Sequence) بچّی کے سوال پر ختم ہوتا ہے تو 'گھر' کا مسئلہ ابھرتا ہے اور گھر کا متلاشی بوڑھا شخص گٹار والے لڑکے کے کندھے پر سر رکھ دیتا ہے۔ آٹو رکشا والا اُسے منزل تک پہنچانے کا آفر دیتا ہے تو وہ اپنے گھر کے تصور سے منکر مگر متلاشی نظر آتا ہے پھر جب مولوی یا مذہب کی تبلیغ کرنے والے کو سامنے لانے کی ضرورت پڑتی ہے تو گٹار والا کہتا ہے: ''کیا تمہارے پکارنے سے اللہ میاں راستہ کھولنے آ جائیں گے؟'' یہیں مولوی داخل ہوتا ہے۔ منظر میں مولوی کی جھڑکیوں اور سنگ دلانہ رویے پر ایک مزدور اُسے ٹوکتا ہے پھر مصنف شہری مزدوروں کے مسائل کی طرف آجاتا ہے اور جب شعبۂ عدلیہ کی خبر لینے کی ضرورت پڑی تو ایک بڑھیا گٹار والے لڑکے سے عدالت جانے کا راستہ پوچھتی ہے۔ وہ کہتا ہے: ''آپ کے وہاں جانے کا کوئی راستہ نہیں ہے ماں جی، جہاں انصاف ہوتا ہے۔ آگے راستہ بند ہے۔'' پھر فوراً کروڑوں کا گھر دیدار کرنے والا Scammer چینل جس کو خریدنے کی بات اس طرح کرتا ہے جیسے بازار میں تربوز خریدنے جا رہا ہو۔ دراصل گٹار والے لڑکے کا کردار پچویشن سازی اور مصنف کے آخری فیصلہ کن اعلان کے لیے رکھا گیا ہے جیسے وہ مصنف کا خاص ایلچی ہو۔ اس کے اعلان کے بعد بچّی سامنے آ جاتی ہے اور منظر غائب ہو جاتا ہے۔ عام قاری تذبذب میں مبتلا ہوتا ہے کہ کہانی

کار نے اس کردار کے ہاتھوں میں گٹار کیوں تھما دیا ہے۔ کیا وہ اسے ایک بے حد Modern اور باشعور نوجوان دکھانا چاہتا ہے اور اس کے ہاتھوں آج کے چکرویو سے نجات کی کوئی صورت پیدا کرنا چاہتا ہے۔ کیا وہ مائیکل جیکسن ہے، پاپ سنگر ہے جو موسیقی کو انسانی ذہن اور رویّے کو بدلنے کا آلہ بنانا چاہتا ہے مگر یہاں تو وہ ایک روایتی ہندوستانی ہمدرد نوجوان نظر آتا ہے جو افسانہ نگار کے اشاروں پر ناچتا ہے، سوائے اس کے کہ وہ مصنف کی بات کو آگے بڑھانے کا ایک ذریعہ ہے۔

(III)

محض متن کے تجزیاتی مطالعے کے پیشِ نظر فن، اسلوب اور Setting وغیرہ کے تعلق سے یہ کہنا زیادہ آسان ہے کہ یہ نکڑ ناٹک کے طرز پر لکھا گیا افسانہ ہے۔ ہر نکڑ ناٹک کا ایک جائے وقوع ہوتا ہے جس کے لیے ایسے نکڑ کا انتخاب کیا جاتا ہے جہاں آدمیوں کا اجتماع روز مرہ کے معمول کے مطابق ہو، اور ناٹک کے شروع ہوتے ہی بھیڑ اکٹھا ہونے کا امکان ہو۔ ڈرامے کی یہ قسم ہمارے یہاں نظریاتی تشہیر اور سماجی ناانصافیوں کو منظرِ عام پر لانے اور عوام الناس کو باخبر رکھنے کے لیے استعمال کی جاتی ہے۔ مذکورہ کہانی ایسے ہی ایک مقام پر ناٹک کی شکل میں شروع ہوتی ہے۔ ماحول یا Setting کچھ یوں ہے: ایک شاہ راہ کا کراسنگ پوائنٹ، جہاں راستہ بند ہے۔ بجلی کے کھمبے کی سُرخ بتّی چمک رہی ہے۔ ٹرافک کا شور بڑھتا جا رہا ہے۔ چاروں طرف سڑکوں پر کاروں، اسکوٹر، آٹو رکشا اور پیدل چلنے والوں کا ہجوم ہے۔ لوگ بے صبری سے راستہ کھلنے کا انتظار کر رہے ہیں۔ عموماً سڑکوں سے گزرتے ہوئے شہروں میں ہم دیکھتے ہیں کہ کہیں بورڈ پر ایک اطلاع ہوتی ہے:

Road is closed, Men at work

مگر یہاں اس کے برخلاف روڈ عوام کے لیے، کسی تعمیری کام کے سبب بند نہیں ہے بلکہ جمہوریت کے ایک حاکمِ اعلیٰ (چیف منسٹر) کے اس نکڑ سے بہ حفاظت گزر جانے

کے لیے یہ اہتمام ہے۔ سی ایم صاحب اسمبلی اس غرض سے جارہے ہیں کہ وہ اپنی منسٹری میں وزراء کی تعداد بڑھا سکیں۔ یہ کوئی تعمیری عمل نہیں بلکہ مفلوک الحال عوام پر مزید بوجھ کا اضافہ کرنے کے مترادف ہے۔

جس طرح نکڑ ناٹک میں بھیڑ اکٹھا ہونے کے بعد ادا کار یکے بعد دیگرے منظر میں داخل ہوتے ہیں۔ مختلف مسائل پر اپنے مکالموں اور Action کے ذریعے رائے دیتے یا اُن کے حل کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ کچھ اسی طرح مذکورہ افسانے میں طرح طرح کے کردار داخل ہوتے ہیں اور پھر منظر (Focus) سے باہر ہو جاتے ہیں۔ جیسے اسکول جانے والے بچے، اینٹ ڈھونے والے مزدور، گھر کا سامان لے جانے والی عورتیں، بوڑھے، جوان وغیرہ وغیرہ۔

یہ جائے وقوع اور منظر استعاراتی فضا قائم کرتے ہیں اور ان میں شامل ہونے والے کردار اس فضا کی شدت میں اضافے اور مسئلے کی نشان دہی کا فریضہ انجام دیتے ہیں۔ جائے وقوع ایک ایسے صوبے کی تمثیل ہے جو بے حرکت اور بے حس ہو چکا ہے۔ راستے کا بند ہونا بے حرکت ہونا، اور چیف منسٹر بے حسی کی تجسیم ہے۔ اگر بالفرض اس کہانی کو موجودہ ہندوستان کے کسی صوبے کے تناظر میں دیکھیں تو یہ چوراہا اور اس کی Settings کے جتنے کردار اور اشیا ہیں وہ سب فرداً فرداً مختلف شعبوں کی نمائندگی کرتے اور تمثیلی رول نبھاتے نظر آتے ہیں جیسے لال بتی ہندوستان کا آئینی دستور ہے۔ بچے، بوڑھے، مزدور، موسیقار، امیر، غریب ہندوستانی طبقات کا اشاریہ ہیں۔ چیف منسٹر، پولیس، عدالت، جسٹس، قانون سازیہ، انتظامیہ اور عدلیہ کی نمائندگی کرتے ہیں۔ لگتا ہے کہ اس نحو پر استعاراتی طور پر ہندوستان اپنی رعایا، حاکم اور آلۂ کار کے ساتھ کھڑا اپنی بربادی کا تماشہ دیکھ رہا ہے۔

ان تمام مبادیات ومحرکات کو مختصر سے افسانے میں سمیٹنے کے لیے فن کے مطالبات سے گریز پائی کی گئی ہے جس سے یہ پورا واقعہ محض مثالوں میں محدود ہو کر

مکمل علامت بننے سے رہ گیا ہے۔

جہاں تک زبان و بیان کا تعلق ہے اس میں بھی کوئی خاص بات نہیں ہے مثلاً مختلف طبقات اور عمروں کے کرداروں کی زبان میں بڑی یکسانیت معلوم ہوتی ہے۔ وہ اس لیے کہ ہر طبقے اور ہر عمر والوں کے مکالموں میں کوئی بڑا طنز، کوئی بڑا پیغام یا کوئی اُلجھا ہوا فلسفہ پیش کرنے کی کوشش نہیں کی گئی ہے۔ اسلوب وہی روایتی، ریڈیائی ڈراموں والا ہے۔ مکالمے زیادہ تر اطلاعاتی اور غیر تخلیقی ہیں جن سے کسی فلسفیانہ ادراک اور تہہ دار معنویت کی توقع نہیں کی جاسکتی۔ ایسی صورت میں متن کی بھرپور قرأت سے جو مجموعی تاثر اُبھرتا ہے وہ یہ کہ مکالموں سے بھرا ہوا، روایتی افسانہ ہے جس میں نہ کوئی مضبوط پلاٹ ہے، نہ کوئی واضح اسٹوری لائن، نہ کوئی زبردست ذہنی انتشار اور نہ کوئی خاص فنّی ارتکاز-----!

(IV)

تو پھر یہ افسانہ مقبول کیوں؟ کہیں ایسا تو نہیں کہ جب ہم افسانہ نگار کے نام سے واقف ہوتے ہیں کہ یہ کہنہ مشق ادیبہ جیلانی بانو کی کہانی ہے تو بارہا استعمال شدہ عنوان کی کُہنگی ختم ہوجاتی ہے بلکہ یہ احساس ہوتا ہے کہ ترقی پسند اور تلنگانہ تحریک سے اُنسیت رکھنے والی جیلانی بانو کو علی سردار جعفری کی غزل کے مطلعے میں ''راستے'' اور''بند'' جیسے الفاظ کے انتہائی خلاّقانہ استعمال کی طرف رغبت پیدا ہوگئی ہو۔ لہٰذا لاشعوری طور پر یہ عنوان متن کی مُناسبت سے چسپاں ہوگیا۔ مصرعہ ؎

راستے بند ہیں سب کوچۂ قاتل کے سوا

اور اب ملاحظہ کیجیے کہ جیلانی بانو کی یہ کہانی ایک اطلاع سے شروع ہوتی ہے کہ راستہ بند ہے۔ یہ خبر بھی ہے، اعلان بھی اور تاسّف کا اظہار بھی۔ اگلی ہی سطر میں راستہ بند ہونے کے سبب کا بیان طنز کی شکل اختیار کرلیتا ہے:

''بڑھتے ہوئے جرائم اور بے روزگاری کو ختم کرنے کے لیے
چیف منسٹر، منسٹروں کی تعداد بڑھانے اسمبلی کی طرف جانے

والے ہیں۔''

جواز بظاہر معقول مگر بباطن گمراہ کن اور سیاست دانوں کی مفاد پرستی کا غماز ہے جس کے اظہار کے لیے افسانہ نگار نے طنز کا سہارا لیا ہے۔ فضا اور ماحول میں پیدا ہونے والے تناؤ کے بیان کے لیے تشبیہ کو بروئے کار لایا گیا ہے:

''الکٹریکل پول کی سُرخ بتّی کسی راکشس کے دیدوں کی طرح چمک رہی ہے۔''

افسانے کا محل وقوع ایک چوراہا ہے۔ چوراہے کا انتخاب شاید اس لیے کیا گیا ہے کہ یہاں جمع ہونے والے مختلف طبقوں کے لوگوں پر نظر ڈالی جاسکتی ہے۔ راہ گیر اس مرکز پر پہنچ کر سمت کا انتخاب کرتا ہے۔ وہ سیدھے بھی جاسکتا ہے، دائیں اور بائیں بھی مگر چیف منسٹر کے گزرنے کی وجہ سے عوام کے لیے گزرگاہ بند کردی گئی ہے۔ جب تک لیڈر نہ گزرے کوئی شارع عام پار نہیں کرسکتا۔ جمِ غفیر اگلی منزل کی طرف قدم بڑھانے سے قاصر ہے، اُن میں سے اگر کوئی پیچھے پلٹنا چاہے تو یہ بھی ممکن نہیں ہے۔ راہیں مسدود ہونے کے بار بار ذکر سے افسانوی متن یہ باور کرانا چاہتا ہے کہ اگر کوئی راہ کھلی ہے تو وہ نفاق کی، تشدد کی، دہشت گردی اور رشوت خوری کی ہے۔ عام انسان جو اس راہ پر نہیں چلنا چاہتا ہے اس کے لیے راستے بند ہیں۔ کاروں، اسکوٹروں اور آٹو رکشے پر بیٹھے مسافر کسمسا رہے ہیں اور پیدل چلنے والے بڑی بے صبری سے راستہ کھلنے کا انتظار کر رہے ہیں۔ ہر ایک کو عجلت ہے۔ کسی کو اسکول پہنچنا ہے، کسی کو دفتر، کسی کو اسپتال۔ کسی کا امتحان ہے تو کسی کا کوئی اہم پروگرام۔ اس ضمن میں جیلانی بانو کا ایک مضمون ''آج کے مسائل اور افسانہ'' بھی قابلِ ذکر ہے۔ وہ لکھتی ہیں:

''آج ایک ادیب کے لیے یہ دنیا جتنی توجہ طلب ہے، پہلے کبھی نہیں تھی۔ ہم نئی صدی میں داخل ہوئے ہیں۔ یہ انسانی تہذیب کے لیے ایک بے حد اُلجھے ہوئے دور کا آغاز ہے۔

فیصلے، نظریے، مذہبی عقیدے، اخلاقی اور سیاسی اُصول ...... پیار اور محبت کے بندھن، سب کو سیاست اور سائنس کی بڑھتی ہوئی طاقت نے بدل ڈالا ہے۔ نئی صدی ہمارے سامنے بے شمار نئے مسائل لائی۔
غور کیجئے کہ آج ہم کہاں کھڑے ہیں؟
اب ہمارے ساتھ مذہب ہے اور نہ اخلاق۔ نہ قانون ہے نہ انصاف ...... ہر طرف غربت، جہالت، نا انصافی، لوٹ کھسوٹ کا بازار گرم ہے......ساری دنیا ایک تجارتی منڈی بن گئی ہے۔ جہاں ہر چیز خریدی اور بیچی جاتی ہے۔ سیاست، سائنس، مذہب، خیر و شر کی ایک جنگ کا آغاز ہو چکا ہے، اور ساری دنیا سیاست اور سائنس کی دہشت سے لرز رہی ہے۔''

(سارک ممالک میں معاصر افسانہ۔ص:۹۹)

اس بیان کی روشنی میں محسوس ہوتا ہے کہ یہ کہانی منظم طریقے سے ترتیب دی گئی ہے۔ چوراہے کو اگر جائے انتخاب مان لیا جائے تو ایک راہ اُس نئی نسل کی ہے جو معصومانہ انداز میں اپنا کیریر بنانے کے لیے کوشاں ہے۔ اس میں جوش ہے، لگن ہے، حوصلہ ہے، ولولہ ہے۔ مفاد پرست سیاست داں اسی نسل سے سب سے زیادہ خوف زدہ ہیں اور اسے بہکانے، ورغلانے کے لیے تمام حربے استعمال کر رہے ہیں۔ دوسری راہ اُن بزرگوں کی ہے جو اپنا اور اپنی ذمہ داریوں کا بوجھ اُٹھائے آگے بڑھ رہے ہیں۔ ان کے خواب ریزہ ریزہ اور حوصلے پست ہیں۔ ان میں سر پر اینٹوں کا ٹوکرا اُٹھائے مزدور، گھر کا سامان لے جانے والی عورتیں اور کچھ ایسے ضعیف اور نحیف لوگ بھی ہیں جو لاٹھی کے سہارے کے بغیر چل نہیں سکتے ہیں۔ تیسری راہ استحصال کی ہے جہاں آپسی رشتوں کی شکست و ریخت اور قدروں کی پامالی کا منظر ہے۔ چوتھی راہ شدت پسندی کی ہے جو آلۂ کار بنتی ہے، اور فنا کی طرف

گامزن ہوتی ہے۔ ان چاروں سڑکوں کو جوڑنے والا چوراہا مرکز ومحور ہے۔ سب کی اُمیدیں اسی سے وابستہ ہیں لیکن یہاں موجود الیکٹریکل پول کی سُرخ بتی جو رہبری اور رہنمائی کے لیے نصب کی گئی تھی، وہ خوف ناک دیوی کی دہکتی آنکھوں کی شکل اختیار کر چکی ہے۔ اس کی روشنی عوام کی آمد و رفت کو منضبط کرنے، تاریکی دور کرنے کی ضامن تھی مگر اب استحصال اور رشوت خوری کی اعانت کر رہی ہے۔ ٹریفک کانسٹبل افراتفری میں مبتلا افراد کو ڈراتے دھمکاتے ہوئے اشارہ کرتا ہے:

''اوپر دیکھو! لال بتی نظر نہیں آ رہی ہے؟''

سُرخ دہکتی ہوئی آنکھوں والے دیو سے خائف انسان کی آنکھیں اوپر، بہت اوپر آسمان پر جم جاتی ہیں؟

''یا اللہ۔ میرے اللہ، راستہ کھول دے، اتنا بوجھا اٹھائے کب تک کھڑی رہوں گی۔''

افسانے کی ابتدا میں کہا گیا ہے کہ بڑھتے ہوئے جرائم اور بے روزگاری کو کم کرنے کے لیے چیف منسٹر صاحب اسمبلی جا رہے ہیں۔ اس فعل سے عوام کو خوش ہونا چاہیے اور عارضی طور پر آئی ہوئی رُکاوٹ سے اُکتانا نہیں چاہیے، لیکن عوام ڈھونگ سے واقف ہیں اور یہی واقفیت رکشے والے کی بیزاری کا سبب بنتی ہے۔ جب ہونڈا کار میں بیٹھا ہوا شخص اس سے دریافت کرتا ہے:

''یہ راستہ کدھر جاتا ہے...... ابھی تو کدھر بھی نہیں جاتا صاحب ...... چیف منسٹر کے جانے کے بعد معلوم ہوگا کون سا راستہ کدھر جاتا ہے۔''

یہ جواب غمازی کرتا ہے کہ وہ لوگ جو ہمارے رہنما ہیں، ہمیں اندھیرے میں رکھ کر دھوکہ دے رہے ہیں، رہزنی کا کام کر رہے ہیں۔ عوام کا مُقدر اُن کے ہاتھوں میں ہے اور ان کے فیصلے کے بعد ہی معلوم ہوگا کہ کس کو کس راستہ پر جانا ہے۔ بظاہر ترقی کے خواہاں درحقیقت بہتری کی راہیں مسدود کر رہے ہیں اور عوام خواب اور حقیقت

کی آویزش میں پس رہے ہیں۔ مسدود راہوں پر بہت سے پریشان بچوں کا کھڑا ہونا اور اُنھیں آگے جانے کا راستہ نہ ملنا اس بات کا اشارہ ہے کہ سیاست دانوں کی بیش تر کاروائی کاغذ پر ہوتی ہے یا پھر فائلوں میں بند ہو جاتی ہے۔ اگر منصوبوں کو عملی جامہ پہنایا گیا ہوتا تو ڈھیر سارے بچے یوں ہی کھڑے نہیں ہوتے بلکہ انھیں اپنی منزل کی خبر ہوتی، یقین اور اطمینان ہوتا۔

چوراہے کے مقابلے میں گھر ایک ایسی جگہ کا نام ہے جہاں دن بھر کا تھکا ماندہ انسان سکون حاصل کرتا ہے مگر اس جدید ٹکنالوجی کے دور میں انسان اپنے ہی گھر میں اکیلا ہو گیا ہے۔ سب کے ہوتے ہوئے بھی وہ اجنبیت کے کرب میں مبتلا ہے۔ اسی لیے بوڑھا شخص اُس جگہ کی تلاش میں ہے جہاں اسے سکون ملے۔ اپنے گھر تک جانے کا راستہ اسے تیس برس سے نہیں مل پا رہا ہے۔

مکالماتی پیرایہ میں لکھا گیا یہ افسانہ محض بچوں، نوجوانوں، بزرگوں اور بے سہارا افراد کے مسائل کو ہی منعکس نہیں کرتا بلکہ معاشرہ کی صحت کے ضامن ستونوں کے کھوکھلے پن کو بھی ظاہر کرتا ہے۔ انداز طنز آمیز مگر اسلوب سادہ اور عام فہم ہے۔ اس سادگی میں پرکاری کے بہت سے امکانات پوشیدہ ہیں۔ قاری محسوس کرتا ہے کہ سائنسی ایجادات نے انسانی وجود کو مشنین میں تبدیل کر دیا ہے۔ اس کے جذبات و احساسات ختم ہو چکے ہیں۔ وہ آپس میں ایک دوسرے سے کاروباری انداز میں گفتگو کر رہا ہے۔ نئی نسل جو ترقی کی خواہاں ہے وہ خواہش اور کوشش کے باوجود آگے نہیں بڑھ پا رہی ہے اور نہ ہی وہ اپنے لیے کوئی دوسرا راستہ منتخب کر پا رہی ہے۔ اسے وقت اپنی صلاحیت اور اپنے مستقبل کے زیاں کا شدید احساس ہے۔

پولیس کانسٹبل جو چوراہے پر عوام کی حفاظت کے لیے اور اُن کی اپنی منزل تک پہنچنے میں سہولت فراہم کرنے کے لیے کھڑا کیا گیا ہے، وہ مدد کے بجائے ان کا استحصال کر رہا ہے۔ منزل تک پہنچنے میں دشواری پیدا کر رہا ہے۔ اُس کا سلوک مساوی نہیں ہے۔ دولت مندوں سے وہ رعایت کرتا ہے اور غریبوں کو پریشان۔ ظلم

وستم کا یہ حال کہ ایک راہ گیر جو اُس کے تشدّد کا نشانہ بنا ہے، سر سے خون بہہ رہا ہے۔ اس سے بھی وہ اَن دیکھی کے لیے رشوت لیتا ہے۔ افسانہ نگار نے ہمارے نکمے محافظوں کے غیر انسانی سلوک کا نقشہ کچھ اس انداز میں کھینچا ہے اور یہ باور کرایا ہے کہ اس طرح کے لوگوں کی وجہ سے ملک میں امن وامان کی صورت حال بدتر ہو رہی ہے۔

چوطرفہ منظرکشی کے باوجود جیلانی بانو غیر ضروری تفصیلات اور جزئیات سے ممکن حد تک گریز کرتی ہیں۔ وہ اپنے طویل ادبی سفر اور اُس سے حاصل ہُنر مندیوں کی بدولت اشاروں میں بہت کچھ کہہ جاتی ہیں۔ چیف منسٹر آنے والے ہیں اس لیے سڑکوں کے کنارے پھلوں اور ترکاریوں کی ٹرالی لگانے والے، فٹ پاتھ پر رہنے والے اندھے، اپاہج فقیروں کو ہٹا کر صفائی کی جا رہی ہے۔ ایک بچّی اپنی ماں سے دریافت کرتی ہے:

”آج سڑکوں پر اتنی صفائی کیوں ہو رہی ہے ممّی؟ کیا منسٹر کے آنے سے کوئی بیماری پھیل جاتی ہے؟“

بچّی کا یہ سوال طنز کو اور زیادہ بامعنی ولطیف بنا دیتا ہے۔ ہجوم میں گھری عورت سر پر لکڑیوں کا بوجھ اُٹھائے، گود میں بچّے کو سنبھالے، اپنے رب سے فریاد کرتے ہوئے رونے لگتی ہے:

”اتنی زور سے کیوں چلاّ رہی ہے اماں؟ گٹار والے لڑکے نے اس سے کہا...... کیا تمہارے پکارنے سے اللہ میاں راستہ کھولنے آ جائیں گے؟“

نئی نسل صاحب اقتدار طبقے کے رویئے سے اس حد تک مایوس ہوتی جا رہی ہے کہ کبھی کبھی اس کی یہ اُمید ڈانوا ڈول ہونے لگتی ہے کہ خدا ظالموں کی زیادتیوں کو ختم کرے گا یا اُن کو ان کے کرموں کا پھل ملے گا۔

جیلانی بانو عصر حاضر کی ایسی افسانہ نگار ہیں جنھوں نے ترقی پسند تحریک کا

اثر بھی قبول کیا اور تلنگانہ کسان تحریک سے متاثر ہوکر کسانوں، مزدوروں اور بے بس انسانوں کے حق و انصاف کے لیے آواز بھی بلند کی ہے، اسی آواز کی گونج بین السطور میں یہاں بھی سُنائی دیتی ہے:

''دن بھر پتھر پھوڑتے ہیں۔ اینٹوں کے ٹوکرے سر پر رکھ کر تین منزل والی بلڈنگ پر جاتے ہیں پھر رات کو اُسی بلڈنگ کے نیچے پتھر کا تکیہ بنا کر سو جاتے ہیں ہم......''

پانچ صفحے کے اس افسانے کے متعدد زاویے ہیں۔ ہر زاویہ موجودہ صورتِ حال کا معنی خیز عکس پیش کرتا ہے۔ ہجوم میں گھری ایک بوڑھی عورت عدالت جانے کا راستہ دریافت کرتی ہے جہاں اسے انصاف ملنے کی اُمید ہے، مگر اسے معلوم ہوتا ہے کہ وہ غلط اُمید لگا رہی ہے۔ بے بس عورت اب انصاف کے لیے کس کے پاس جائے کیوں کہ منصف بھٹک گیا ہے۔ یہ منظر ملاحظہ ہو:

''مرسڈیز کار میں بیٹھنے والے صاحب مسلسل ہارن بجاتے جا رہے تھے۔ وہ اپنے پاس بیٹھے دوست سے باتیں کر رہے تھے۔''

''آپ کے اوپر تو کئی کروڑ کے اسکام (Scam) کا کیس چل رہا ہے؟''

''ہاں۔ میں اس پرابلم پر بات کرنے چیف جسٹس کے پاس جا رہا ہوں ہوں۔ انھوں نے لاپروائی سے کہا۔''

''کیا وہ آہ کی بات سُنیں گے؟''

اُن کے دوست نے تعجب سے پوچھا۔

''ہاں ہاں۔'' دوست نے لاپروائی سے کہا۔

''میں ان سے پہلے بھی مل چکا ہوں۔ انھوں نے مجھ سے پوچھا تھا کہ گورنمنٹ کے ڈپارٹمنٹ میں کروڑوں روپے کا یہ اسکام

کیسے ہوتا ہے؟

مجھے چیف جسٹس صاحب کے سوال پر ہنسی آ گئی، میں بولا۔

بہت مشکل کام ہے سر۔آپ جیسے لوگ نہیں کر سکتے۔اسی کرسی

پر بیٹھو اور ہم سے لے کر موج مناؤ۔‘‘

کروڑوں روپے کے گھوٹالے کا کیس ہونے کے باوجود مرسڈیز کار میں بیٹھا شخص کسی اُلجھن میں گرفتار نہیں ہے بلکہ سکون سے بیٹھے ہوئے اپنے دوست کو چیف جسٹس سے ہونے والے مکالمے سے واقف کرا رہا ہے۔اُسے یقین ہے کہ وہ بَری کر دیا جائے گا۔کہانی یہ بھی تاثر دینے میں کامیاب ہے کہ برائیوں میں اصلاً وہ لوگ ملوث ہیں جن پر ملک وقوم کی ترقی کا انحصار ہے۔ایسے خاص لوگوں کا اصلی چہرہ تو کچھ اور ہے لیکن وہ کچھ اور نظر آتے ہیں۔یہ منظر ملاحظہ ہو:

’’منسٹر صاحب کے آنے میں اتنی دیر کیوں ہو رہی ہے۔وہ کیا

کر رہے ہیں انکل؟‘‘

ایک لڑکے نے گنا روالے سے پوچھا۔

’’بہت کام کرنے پڑتے ہیں منسٹر کو۔‘‘ گنا روالے نے بچّے کو

سمجھایا۔

’’میٹنگ میں جانے سے پہلے انھیں میک اپ روم میں جانا پڑتا

ہے۔آج کس پارٹی کا کلر چہرے پر لگانا ہے، یہ سوچنا پڑتا

ہے۔کون سی پارٹی والا ڈریس بدلنا ہے، اور پھر ٹی وی پر جو کہنا

ہے ویسا ہی میک اپ کرنا پڑتا ہے۔‘‘

کہانی آج کے سیاسی منظر نامے پر مرکوز ہے۔ ہمارے سیاست داں اقتدار اور مفاد کی خاطر اپنی وفاداریاں بدلتے ہیں اور عوام کو گمراہ کرتے ہیں۔نئی نسل اُن کے حربوں کو سمجھنے کے باوجود کچھ کرنے سے قاصر ہے۔ ستم ظریفی یہ ہے کہ کچھ سیاست داں مرض کے مداوا کے بجائے مریض کو ہی ختم کرنے کا منصوبہ بنا لیتے

ہیں۔ اس انتہائی قدم کا ذکر جیلانی بانو نے نہایت تیکھے لہجے میں کیا ہے اور حساس ذہنوں کو اس جانب متوجہ کیا ہے کہ اگر یہ شاطرانہ چال کامیاب ہوگئی تو ملک و قوم کا کیا ہوگا؟ آزادی کے ساٹھ سال گزر جانے کے بعد بھی عوام کے دل و دماغ کو مذہب اور ذات پات کی بنیاد پر پراگندہ کیا جارہا ہے جس سے قتل و غارت بری کو فروغ مل رہا ہے:

''دیکھو...... وہ ہمیں مارنے آرہے ہیں۔''

''وہ تمھیں کیوں مار رہے ہیں......؟ کیا تم مسلمان ہو؟''

نہیں...... اب ہم آگے والے مندر میں چھپ جائیں گے۔''

''اسی لیے تو بچ گئے آج......'' ایک شیروانی والے مولانا نے کہا۔

''اچھا۔ کیا مندر کے اندر چلے جاؤ گے؟'' گٹار والے نے ہنس کر کہا۔

''پہلے پجاری کو بتانا پڑے گا کہ تم برہمن ہو...... ملیچھ ہو...... شودر ہو......''

''او چھوکرے...... اپنی زبان بند کر...... بہت دیر سے تیری بکواس سن رہا ہوں۔'' ایک صاحب نے غصہ میں کہا۔

''لوگ پریشان ہیں، تو ٹی وی کا کامیڈی پروگرام کر رہا ہے؟''

یہاں نئی اور پرانی نسل کے خیالات و جذبات کا عکاسی کی گئی ہے۔ دونوں ہی صورتِ حال کو سمجھ رہے ہیں، مگر فرق یہ ہے کہ نئی نسل دلیری سے، مسکراتے ہوئے اُس کا اظہار کر رہی ہے اور بزرگ تجاہلِ عارفانہ سے کام لیتے ہوئے کبھی کبھار جھنجھلاہٹ کا مظاہرہ کر رہے ہیں۔ کہانی میں مثبت سوچ کو ترجیح دی گئی ہے جس کا ثبوت یہ ہے کہ جمِ غفیر میں، افراتفری کے باوجود کوئی یہ نہیں چاہتا کہ صورتِ حال بگڑے، لڑائی، جھگڑا ہو، پھر بھی برائی کے مکروہ چہرے سے نقاب اُتارنے میں پہل

ایک نوجوان کر رہا ہے۔ وہ تمسخرانہ انداز میں کہتا ہے:

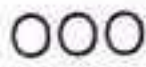
"مجھے معلوم ہے کہ چیف منسٹر کیا کہیں گے۔ گٹار والے لڑکے نے ہاتھ اُٹھا کر، سب کے سامنے آ کر...... ایک منسٹر کی طرح گردن اُونچی کر کے زور زور سے کہا۔

"آپ سب کی پیٹا سُن کر مجھے بہت دُکھ ہوا۔ اب میں اعلان کرتا ہوں کہ...... جو ہندو ہیں اُنھیں آگ میں جھونک دو، جو مسلمان ہیں، اُنھیں خاک میں ملا دو۔ جے ہند ...... تالیاں......"

اس ڈرامائی انداز میں افسانہ اختتام کو پہنچ کر اپنا بھرپور تاثر چھوڑتا ہے۔ یہ لرزہ خیز تاثر قاری کو سوچنے پر مجبور کرتا ہے کہ اقتدار میں رہنے والوں کو اگر کوئی شے عزیز ہے تو وہ اُن کا اپنا مفاد ہے جس کے لیے وہ کچھ بھی کر سکتے ہیں۔ مذہب اور ذات پات اُن کے نزدیک محض حربے ہیں جن سے عوام کو گمراہ کیا جاتا ہے اور اپنا مقصد پورا کیا جاتا ہے۔

کہانی کی زیریں سطریں یہ ثابت کر رہی ہیں کہ جہاں ایک طرف عالم کاری (Globilization) کی وجہ سے سرحدیں ٹوٹ رہی ہیں وہیں دوسری طرف علاقائی، صوبائی، لسانی، مذہبی اور مسلکی دیواریں اُونچی ہوتی جا رہی ہیں۔ لوگوں کا ایک دوسرے پر اعتماد ختم ہو رہا ہے اور اس کی ایک بڑی وجہ موجودہ سیاسی نظام اور اُس کے ارد گرد رہنے والے لوگ ہیں۔ جیلا بانو نے "راستہ بند ہے" میں عوامی زندگی اور سیاسی شعور کے توسط سے آج کے رہنماؤں کا اصل چہرہ دکھایا ہے۔ اندر اور باہر کی دنیا میں جو انتشار برپا ہے اُس کو انھوں نے نہایت اختصار اور ایجاز کے ساتھ بیان کیا ہے۔ یہ بیان مکالماتی لہجے یا پھر خود کلامی کے انداز میں ہے۔ اس افسانہ میں انھوں نے کسی کو بھی مرکزی کردار کی شکل میں پیش نہیں کیا ہے۔ فن کاری یہ ہے کہ جس شخص کی ممکنہ آمد کی وجہ سے لوگوں کا راستہ بند کیا گیا، اُس کے آئے بغیر

ہی افسانہ ختم ہو جاتا ہے۔ سیاست داں کے دل کی بات کو نوجوان گٹار والے نے جو زبان عطا کی اس سے کہانی میں ایک نئی معنویت پیدا ہوگئی ہے اور یہ یقین بھی کہ آج کی فریب کاریوں کا اگر کوئی پردہ چاک کرسکتا ہے تو وہ فن کار ہے۔ اسی لیے جیلانی بانو نے سیاست دانوں کے گھناؤنے چہرے سے نقاب ہٹانے کے لیے ایک موسیقار کا کردار تراشا ہے جو ٹرافک جام میں پھنسا ہے۔ افسانہ کی اختتامی سطریں اسی موسیقار یعنی گٹار والے کی تقریر ہے جو عہدِ حاضر کی مکروہ سیاست پر سوالیہ نشان قائم کرتی ہے۔ اس کے طنزیہ جملوں سے ظاہر ہوتا ہے کہ سیاست دانوں کو نہ تو ہندو کی فکر ہے نہ مسلمان کی، وہ صرف جذبات کو برانگیخت کر کے اپنا اُلو سیدھا کرنا چاہتے ہیں۔ ہندو اور مسلمان ان دونوں کو تہہ تیغ کرنے کا اعادہ کرنے والا بھی اپنی تقریر کا اختتام ''جے ہند'' پر کرتا ہے۔ ''جے ہند'' کا نعرہ ملک کی خوش حالی اور ہمہ جہت ترقی کا اشاریہ ہے مگر کیا ملک کی آبادی کو تہہ بالا کر کے ایسا کیا جا سکتا ہے، افسانہ اس سوال کا جواب اپنے قاری سے چاہتا ہے۔

ooo

لے : اشاعت ''نیا ورق'' ممبئی شمارہ نمبر: ۳۰ جب کہ ایک سال پہلے یہ کہانی ساہتیہ اکادمی کے سہ روزہ انٹرنیشنل سمینار (اردو کی خواتین فکشن نگار۱۴-۱۶ر مارچ ۱۹۰۸ء میں پڑھی گئی تھی تب پانچ صفحے کی یہ کہانی ''جئے ہند- تالیاں-- پر ختم ہوئی تھی۔ (افسانے کے بعض بیانات میں ترمیم و تنسیخ ہوئی ہے) فن پارے کو نکھارنے کا عمل برابر جاری رہتا ہے اور نہایت مثبت قدم ہے۔ یہ کاوش عموماً اس وقت تک جاری رہتی ہے جب تک فن پارہ فن کار کے پاس رہتا ہے لیکن منظرِ عام پر آنے کے بعد وہ قاری کی بھی ملکیت بن جاتا ہے۔ ایسی صورت میں فن پارے میں کی جانے والی تبدیلی سے اگر منفی تاثر اُبھرتا ہو تو قاری کو سخت ذہنی اذیت پہنچتی ہے۔

(الف) حذف کیا گیا حصہ:

(ا) ''سرکار کو ایسا کرنا پڑتا ہے۔'' ایک اسکوٹر والا اپنے پیچھے بیٹھنے والے دوست سے کہہ رہا تھا۔'' (غیر مطبوعہ کہانی کا آخری صفحہ)

(اا) ''......ملیچھ ہو----''

(ااا) کہانی کا آخری مکالمہ'' ---جے ہند---- تالیاں-----''

(ب) کتابت کی غلطی/تبدیل کیا گیا حصہ:

(ا) ''اس لیے تو بچ گئے آج'' (اسی لیے تو بچ گئے آج) اصل میں

(اا) ''پہلے بیماری کو بتانا پڑے گا''...... (پہلے پجاری کو بتانا پڑے گا)

(ااا) ''اچھا؟ غریبی ختم کرنے کے لیے منڈی جن غریبوں کو ختم کرن کا پلان بنا لیتے ہیں شاید آج وہی اعلان ہونے والا ہے۔'' (اصل متن۔ کیا غریبی ختم کرنے کے لیے منسٹر صاحب غریبوں کو ختم کرنے کا پلان بنا رہے ہیں شاید)

(ج) اضافہ

''تمہارے ہاتھ میں کتنے بم ہیں---؟''

(نیا ورق، ص:۱۶)

''چابیاں''

اسلوب اور تکنیک کی ایک مثال

ادب میں زندگی کی مختلف تعبیریں اور تفسیریں پیش کی گئی ہیں۔ طارق چھتاری نے بھی اس کو پرکھنے کا ایک الگ انداز اختیار کیا ہے، اور یہ انداز اُن کی پہلی کہانی ''تین سال'' (مطبوعہ ۱۹۷۹ء) سے نظر آتا ہے۔ اس میں انھوں نے رائج بیانیہ کو توڑتے ہوئے Time Sequence کو بدلا ہے یعنی آخری لمحہ سے کہانی اُٹھانا اور پھر وہیں پر لاکر ختم کر دینا، فلیش بیک تکنیک کا یہ نداز ''کوئی اور'' میں بھی استعمال کیا گیا ہے۔ ''گلوب'' تجرید، تمثیل، علامت وراشارہ سے مزین ہے۔ لینڈ اسکیپ کی وسعت کی بدولت اس کو دنیا، کائنات اور اس کی ہلچل کا استعارہ بھی قرار دیا جا سکتا ہے۔ ''باغ کا دروازہ'' داستانوی طرز پر ہے۔ اس میں سُننے اور سُنانے والے دونوں موجود ہیں اور نجات دہندہ بھی نظر آتا ہے یعنی اس کہانی میں خوبی کے ساتھ فوک ٹیلس کے موٹیف استعمال ہوئے ہیں۔ ''نیم پلیٹ'' لاس انیڈ گین کی تھیوری پر مبنی ہے۔ اس میں وجودی تجربے، تشخص کی گم شدگی اور تنہائی کے کرب کے وسیلے بنے ہیں اور ''لکیر'' میں افسانہ نگار نے بیانیہ کے سیدھے سادے انداز کو نہ اپنا کر لفظی تلازمۂ خیال کے چھوٹے چھوٹے واقعات جو مختلف وقتوں میں ظہور پذیر ہوئے ہیں ان کو یکجا کرتے ہوئے فسادات کی لا یعنیت کو ظاہر کیا ہے۔ ''دوسرا حادثہ'' انسانی

فطرت اور جبلّت کی کہانی ہے جس میں حفظِ ماتقدم کے ساتھ شعور پر لاشعور کی فتح کو علامتی انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ اس میں منظری اسلوب کا سہارا لیتے ہوئے Narration کے بجائے Visuality پر زور دیا گیا ہے۔ یہ انداز ''چھلاوہ اور وہ'' میں بھی موجود ہے۔ ''پورٹریٹ'' اور ''شیشے کی کرچیں'' Reflection کی تکنیک پر ہیں جن میں رنگوں کا استعمال معنوی انداز سے کیا گیا ہے۔ ''ژمبان'' مسخ ہوتے ہوئے چہروں کی علامتی کہانی ہے۔ ''کھوکھلا پہیا'' مونولاگ میں لکھی گئی ہے تو ''چابیاں'' ایک پہیلی کی شکل میں قاری کے سامنے آتی ہے۔ آخر الذکر کہانی فنی اعتبار سے نہایت مشکل مگر بے حد Effective ہے۔ پیچیدگی تو اُن کی ہر کہانی میں ہے یہاں تک کہ ''دھوئیں کے تار''، ''دس بیگھے کھیت''، ''آدھی سیڑھیاں''، ''بندوق'' اور ''آن بان'' میں بھی۔ کیوں کہ اُن کا بیانیہ سادہ نہیں ہے۔ ایجاز و اختصار اور ایمائیت کے ساتھ نثر پختہ ہے۔ روز مرّہ، محاورے وغیرہ میں کمی نظر نہیں آتی ہے۔ وہ سوچ سمجھ کر الفاظ استعمال کرتے ہیں۔ اُن کے ڈِکشن (Diction) میں داستانی فضا، تمثیلی عناصر اور تمیحات ہیں اور گزشتہ تہذیب و ثقافت کی عکّاسی کرنے والے الفاظ سلیقے سے استعمال کیے گئے ہیں۔

طویل کہانی ''چابیاں'' طارق چھتاری کے افسانوی سفر کی اس طرح نمائندگی کرتی ہے کہ اسلوب اور تکنیک کے تمام وقیع (Major) عناصر اس میں ظاہر ہو جاتے ہیں اور اس اعتبار سے منفرد بھی ہو جاتی ہے کہ یہ حقیقت اور خواب کی تکنیک کو خوبی سے پیش کرتی ہے۔ اس کے توازن کو برقرار رکھتی ہے۔ طارق چھتاری نے اس میں ''تحلیلِ نفسی'' سے خاصا کام لیا ہے۔ شعور، تحت الشعور اور لاشعور کے واقعات کو کہانی میں اس طرح مدغم کر دیا ہے کہ انسانی زندگی کے تمام ظاہری و باطنی خول اترتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں اور قاری زندگی کی حقیقت سے آشنا ہو جاتا ہے۔

کہانی ایک مثلث کی شکل اختیار کیے ہوئے بڑے نظم و ضبط کے ساتھ ماضی اور حال کے واقعات کو لف و نشر کے انداز میں سمیٹے ہوئے آگے بڑھتی ہے۔ یہ صورت حال آغاز سے اختتام تک برقرار رہتی ہے۔ کہانی اس جملہ سے شروع ہوتی ہے:

> ''ملبا کُریدتے کُریدتے اُس کے ہاتھ بڑی طرح زخمی ہوگئے، وہ کئی برس سے ملبے میں کچھ تلاش کرنے کی کوشش کر رہا ہے۔ اُسے کس چیز کی تلاش ہے؟ یہ تو خود بھی نہیں جانتا مگر اُسے لگتا ہے کہ وہ چیز ضرور کسی ملبے کھنڈر یا دلدل میں چھپی ہوئی ہے۔'' (ص:۱۹۳)

ملبے میں کچھ تلاش کرنے کی کوشش۔ ملبہ، کھنڈر، دلدل اور پھر ان تین لفظوں کی مناسبت سے وقت اور سوچ کی طنابیں کھینچتی رہتی ہیں۔ راوی اپنے اردگرد البرٹ، مہاویرا اور ابن سعید کو متحرک پاتا ہے۔ اپنی ہی شخصیت کے یہ تین پہلو دوستی اور دشمنی کے کھیل کھیلتے ہوئے نظر آتے ہیں، اور پھر ان ہی میں وہ اپنے آپ کو تلاش کرتا ہوا اپنے بچپن میں پہنچ جاتا ہے جہاں اُس کے اپنے مکان کا ملبا، ماں اور اُس کے سونے کا چمکتا ہوا دانت شعور اور لاشعور کی آنکھ مچولی کھیلتے ہیں۔ یہ مثلث کی شکل کبھی دوپٹہ، اسکارف اور آنچل بن کر کبھی چاندی کی انگوٹھی، مہاویر کے جنیئو اور نقشیں پیالہ کی صورت میں اور کبھی تانبے کی صندوقچی، چاندی کی چھڑی اور سنہرے حروف میں لپٹے ہوئے کپڑے کی شکل میں سامنے آتی ہے۔ ستم ظریفی یہ ہے کہ وہ اس مثلث کی چہل پہل اور گہما گہمی میں اپنے آپ کو تنہا پاتا ہے اور جب وہ تنہائی اور بے چینی کا سبب تلاش کرتا ہے تو ایک چمکیلی چیز اُس کی رگوں میں خون بن کر دوڑتی ہے، مشرق سے مغرب کی طرف اور مغرب سے مشرق کی طرف --- کیا دوڑنا اور بھاگنا ہی زندگی ہے؟ کیا ہلچل کی تہوں میں سکون ہے یا سکون کی تہوں میں ہلچل۔ یا پھر زندگی تضادات کا مجموعہ ہے اور شخصیت کو کسی پل قرار نہیں۔!!

(ii)

تحیّر، تجسّس اور استفہام کی کیفیت سے بھرے ہوئے اس افسانہ کے مطالعہ سے جو پہلا تأثر اُبھرتا ہے وہ یہ کہ چابی زندگی کا ایک قدم ہے، بڑھتا قدم۔ اگلا قدم کس جانب اُٹھایا جائے جس سے زندگی کی گتھیاں سُلجھ سکیں اور انسان کامیابی کی منزل پا سکے۔ سفر کی دُھن، جوش اور پھر جنون کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ پہلا خواب جس منظر کو اُجاگر کرتا ہے وہ ہے منزل تک پہنچنے میں پیش آنے والی دشواریوں کا منظر۔ جس میں کانٹوں کی بڑی بڑی جھاڑیاں، عجیب و غریب مخلوق جس کی شکل ہاتھی کی، مچھ شیر کی طرح اور پاؤں انسانوں کی مانند ہیں۔ پھر اپنا گھر، اپنا بچپن، نانی اماں کی سوئیوں والے مُردہ شہزادے کی کہانی، پیاس کی شدت، دلدلی زمین وغیرہ......

خوابوں اور اُن کی تعبیروں سے اردو ادب میں بڑا کام لیا گیا ہے۔ مثنویوں، داستانوں، ناولوں اور افسانوں میں انھیں منطقی طور پر پیش کیا گیا ہے مگر اس افسانہ میں غیر منطقی رویہ اختیار کرتے ہوئے خواب کے اندر سوچ کو اُجاگر کیا گیا ہے۔ یہ سوچ کردار کی نفسیات اور کیفیات سے قاری کو متعارف کراتی ہے، موضوع پر روشنی ڈالتی ہے اور پیش بینی کا کام کرتی ہے یعنی چابیاں خاکہ تیار کرتی ہیں محل کا۔ خوابوں کا ایسا محل جو ہزاروں میل دُور مشرق میں واقع ہے اور جس میں داخل ہونے کے سو دروازے ہیں اور ہر دروازے میں دس تالے ہیں اور ہر تالا دو چابیوں سے کھلتا ہے۔ کہانی کے ہیرو کی پہلی کوشش اُسے صندوقچی تک پہنچا دیتی ہے جس میں دو ہزار چابیاں موجود ہیں۔ دوسری کوشش محل کی تلاش اور اس میں داخل ہونے کا جتن ہے۔ مسافر صحراؤں، دریاؤں، جھاڑیوں اور پگڈنڈیوں سے ہوتا ہوا انجانی منزل کی طرف رواں دواں ہے کہ ایک بستی میں پہنچتا ہے جہاں اُسے سہارا دیتی ہے ایک صنفِ نازک جیوتی اور پھر وہ خود اس کا سہارا بن جاتا ہے۔ صبح و شام، کوہ و دشت میں بھٹکنے والا نڈھال مسافر رفتہ رفتہ یہاں کی نرم گرم چھاؤں میں عافیت تلاش کرتا ہے

اور اصل تلاش سے غافل ہو جاتا ہے۔ شاید اس وجہ سے کہ اب اُسے معلوم ہو گیا ہے کہ وہ محل بس سامنے والی پہاڑی کے اُس طرف ہے، جب چاہے گا پہنچ جائے گا۔ دراصل زندگی کی حقیقت یہی ہے جب خواہش، آرزو پوری ہونے کے قریب ہوتی ہے تو اتنی دیر ہو چکی ہوتی ہے کہ منزل سامنے ہونے کے باوجود وہ ماند پڑ جاتی ہے۔ یہی زندگی کا فلسفہ ہے اور یہی کہانی کی تھیم بھی ہے:

> ''خوشی کا تعلق صرف خواہش کی تکمیل سے نہیں ہے بلکہ مناسب وقت پر خواہش کی تکمیل سے ہے۔ خواہشیں اکثر پوری ہوتی ہیں مگر خوشی شاذ و نادر ہی ملتی ہے۔ اس کے ساتھ بھی یہی ہوا تھا۔ شاید وہ محسوس کرنے لگا تھا کہ اتنا وقت گزرنے کے بعد، اتنی محنت اور تکلیف برداشت کر کے محل تو ملنا ہی تھا۔ یہ اس کی اُجرت ہے، یہ اس کا حق ہے۔ یا پھر یہ اطمینان تھا کہ محل قریب ہے اور چابیاں اس کے پاس ہیں۔'' (ص:۲۱۲)

حالانکہ انسان آزادی چاہتا ہے مگر کوئی آئیڈیل بھی اپنے آپ پر مسلط کر لیتا ہے۔ وہ آگے بڑھنا چاہتا ہے لیکن رشتوں سے دامن بچا بھی نہیں پاتا ہے اور پھر خود ہی محسوس کرتا ہے کہ اُس کے اپنے تسلیم کیے ہوئے رشتے بیڑیاں بن گئے ہیں اور پھر وہ ایک دوسرے میں پیوست رشتوں سے چھٹکارا حاصل کرنے کے جتن کرتا ہے جیسے وہ اپنی ماں کی چمکتی ہوئی سونے کی زنجیر کو ایک پل میں توڑتے ہوئے اُس کا دوسرا مصرف نکال لیتا ہے:

> ''جب وہ اگلے شہر میں داخل ہوا تو اُس کی ماں کی آخری نشانی سونے کی ایک موٹی زنجیر اُس کے گلے سے کھل کر پیروں کی طرف سرکی، رکاب بنی اور وہ کود کر گھوڑے کی پیٹھ پر سوار ہو گیا۔'' (ص:۱۹۸)

دوسرے خواب سے پہلے وہ زمین کے آخری سرے تک پہنچ جاتا ہے۔

یہاں تک پہنچنے کے لیے اُس نے ماں کی آخری نشانی بھی بیچ کر گھوڑا خرید لیا تھا۔ ماں کی دی ہوئی سونے کی زنجیر دورانِ سفر اُس کے گلے سے کھل کر علامتی ڈھنگ سے رکاب بنی تھی اور وہ گھوڑے کی پیٹھ پر سوار ہوکر یہاں تک پہنچا تھا۔ علامت تجرید کی شکل اختیار کرتی ہے اور سفر کی تکان سے نڈھال مسافر کی رانوں کی گرفت سے گھوڑے کی پیٹھ پھسلتی ہے اور سمندر کے پُر کیف سفر کا پیش خیمہ بنتی ہے۔ ندرت یہ ہے کہ خواب کے اس حصہ میں کیفیت کے لمس کے بیان کو قاری کا ذہن قبول ہی نہیں محسوس بھی کرتا ہے۔ مسافر اپنی من چاہی منزل کے حصول کے لیے تصویروں کے تینوں نقش کو مسخ کر دیتا ہے، چہروں کو نوچ ڈالتا ہے، انھیں قتل کر دیتا ہے۔

یہ تین رویے بڑی ایمائیت کے ساتھ آریائی، دراوڑی اور سامی نسلوں کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ علامتی طور پر، اشاروں ہی اشاروں میں تین تہذیبیں بن جاتی ہیں۔ ہند، اسلامی اور عیسائی تہذیب۔ اور فرائڈ کے تین ذہنی سطحوں کی نمائندگی بھی ان ہی کے ذریعے ہوجاتی ہے لیکن ہُنر دریا کو کوزے میں بند کر لینے والا ہے، پلک جھپکتے صدیوں کے منظر بدل دینے والا ہے۔ کہانی کا مرکزی کردار تینوں رویّوں کو مٹا دینے کے بعد فاتح کی حیثیت سے منزل کی طرف بڑھتا ہے۔

تیسرا خواب، خوابِ غفلت بن کر اُبھرتا ہے۔ گرہستی اُسے اپنے حصار میں لیتی ہے اور وہ بے نام شخص جس نے جیوتی کے کہنے سے اپنے آپ کو سندیپ تسلیم کر لیا، وہ گھریلو اور دنیاوی چیزوں میں اس حد تک اُلجھ جاتا ہے کہ اس میں کاہلی اور سستی پیدا ہوتی جاتی ہے اور وہ ان کے جواز کے بہانے تراشتا ہے۔ اسی لیے تو ارتعاش بھی پیدا ہوتا رہتا ہے۔ وہ اس وجہ سے کہ اُس نے جن باتوں کو کبھی ترجیح نہیں دی، اب وہ انھیں میں الجھ گیا ہے۔ فتح حاصل کرنے کے بعد بھی وہ ایک نرغے میں ہے کیوں کہ وہ تینوں رویے اس کے بیچ میں اُلجھ گئے ہیں اور وہ دور کھڑا ہے۔ اس خواب کی تعبیر یہ ہے کہ وہ اپنے مقصد میں تندہی سے لگنے کے بجائے دنیاوی کاموں میں اُلجھ جائے گا۔ یہی تعبیر ہے اور یہی پیشن گوئی۔

اشارے ان ہی باتوں کی نشان دہی کرتے ہیں کہ جو خواب میں ہوتا ہے وہی افسانہ میں آئندہ ہونے والا ہے۔ پیش کش کا انداز جداگانہ ہوتا ہے کہ قاری فوری سمجھ نہیں پاتا ہے بلکہ اگلے حصّہ کو پڑھ کر محسوس کرتا ہے۔ تشبیہات، استعارات اور اشارات کے ساتھ ساتھ طارق چھتاری نے تلمیحات اور قدیم متن کے حوالوں سے بھی کام لیا ہے جیسے مچھلی کے پیٹ کو پھاڑنے، درخت کے تنے سے نمودار ہونے اور دیوار کے گرنے کو تلمیح کے طور پر پیش کرنا یا پھر یوسف خاں کمبل پوش کے سفرنامے 'عجائبات فرنگ' کا حوالہ۔ مثلاً:

> ''اُسے یاد آیا ابن سعید جب مہاویر کا کمبل اوڑھ کر البرٹ سے ملنے سفر پر نکلا تو کن کن دشواریوں کا سامنا کیا تھا۔'' راہ میں موضع طور ملا، وہاں پہنچا اور اونٹ پر سوار ہوکر کوہِ طور چلا۔ طور سے کوہِ طور تک چار روز کی راہ تھی۔ راستے میں بلندی سے نشیب میں بہتا ایک چشمہ نظر آیا، وہیں ایک کھجور کا درخت تھا۔ دیر تک وہاں بیٹھ کر سُستایا۔ جب کوہِ طور پہنچا تو پھولا نہ سمایا۔ پہاڑ کے اوپر ایک قلعہ بنا تھا، وہیں ایک مکان گنبد دار تھا۔ حضرت موسیٰ اسی جگہ روشنی اور تجلّیِ خدا دیکھ کر سجدے میں گرے تھے۔ وہ پتھر دیکھا جس پر حضرت موسیٰ کی پیٹھ کا نشان تھا۔ کیا کیا عجائبات دیکھے اور پھر سفر کے لیے کمر بستہ ہوا۔''
>
> (ص: ۲۰۴)

(iii)

یہ بات ذہن میں رکھنی چاہیے کہ افسانہ نگار نے اس نکتہ پر خاصا زور دیا ہے کہ محل کو پانے سے زیادہ خوشی اس کو محل کی چابیاں ملنے سے ہوئی تھی کیوں کہ وہ منزل کا آغاز تھا، عنفوانِ شباب تھا۔ اب اگر اسی دوران، حسب منشا محل مل جاتا تو خوشی دوبالا ہوجاتی لیکن وقت پر تکمیل نہ ہونے کی بنا پر خوشی کا احساس ماند پڑتا چلا

جاتا ہے۔ ''محل'' بھی ''چابی'' کی طرح استعارہ ہے زندگی کا۔ اور زندگی کو متحرک کرنے والی جو شئے یہاں مستعار لی گئی ہے وہ ''چمک'' ہے۔ چمک ارتعاش پیدا کرتی ہے، حواسِ خمسہ میں شدت اور دورانِ خون میں تیزی لاتی ہے، کچھ کرنے کی آرزو کو بے حد فعال بناتی ہے۔

زندگی کی حقیقت، موت کے تصوّر کے بغیر اور خوشی کا تصوّر غم کی حقیقت کے بغیر مکمل نہیں اور روشنی بے معنی ہے اندھیرے کے بغیر۔ کہانی بھی انھیں تضادات کو منعکس کرتی ہے کہ جہاں 'جیوتی' ہے وہیں اندھیرا ہے لہٰذا 'وہ' روشنی کی حقیقت جاننے کے لیے اندھیروں کی تلاش میں نکل کھڑا ہوتا ہے۔ یہ سوچ کر کہ چلنا ہی زندگی ہے۔ طلب، چاہت اور للک بن کر اُسے آگے بڑھنے کا حوصلہ دیتی ہے۔ تگ ودَو رائیگاں نہیں جاتی اور آخر ایک دن:

''خوشی سے نظریں آسمان کی طرف اٹھ گئیں۔ صبح ہو رہی تھی اور روشنی آسمان پر پھیلنے لگی تھی۔ کتنے تاریک یگوں کے بعد آج صبح ہوئی ہے، اس نے سوچا اور صندوقچی کھولنے لگا۔ سورج کی پہلی کرن صندوقچی کے اندر داخل ہوئی تو اس کی آنکھیں چندھیا گئیں۔ صدوقچی میں بے شمار چابیاں چمک رہی تھیں۔''

(ص: ۱۹۷)

'چمک' کو افسانہ نگار نے ماضی اور حال کے واقعات کو ترتیب دینے اور کچھ کر دکھانے کی جستجو کے طور پر استعمال کیا ہے۔ کالرج کا کہنا ہے کہ:

''خیالات ایک دوسرے کو برانگیخت کرنے کی طاقت رکھتے ہیں اور ہر جزوی نمائندگی اُس کلّی نمائندگی کو حرکت میں لاسکتی ہے جو کبھی ماضی میں اُس کا حصّہ تھی۔''

(ادبی اصطلاحات کی وضاحتی فرہنگ، ص: ۲۶۴)

کہانی کا بغور مطالعہ یہ ظاہر کرتا ہے کہ تین اضافی چہروں والا ایک شخص دو

ہزار چابیوں والے محل کی تلاش میں نکل پڑا ہے یعنی اس چوتھی شخصیت کا مرکز و محور ایک بے قرار و مضطرب شخص ہے۔ اسی لیے جیوتی اُس شخص کا نام سندیپ (روشنی دینے والا) رکھ دیتی ہے۔ اُس کے ارد گرد مہاویر، ابن سعید اور البرٹ کے نام کی شخصیتیں ہیں جن کی اپنی اپنی شناخت ہے۔ مہاویر ظاہری سطح پر قدیم ہندوستانی تہذیب اور مذہب کی نمائندگی کرتا ہے لیکن علامتی طور پر تمام مذاہب کا استعارہ بن کر رونما ہوتا ہے اور دنیا کو تیاگنے کے جذبے کو فروغ دیتا ہے۔ ابن سعید ذات کا وہ حصّہ ہے جہاں صحرا کی دھول اور آنکھوں پر چھایا ہوا غُبار ہے، دولت ہے، تجارت ہے۔ البرٹ کے پاس بھی بہت کچھ ہے۔ چھوٹی چھوٹی چیزوں پر قناعت ہے اور معمولی عیش و آرام ہے اسی لیے ڈسکوتھیک اور اسکاچ میں پناہ لیتا ہے لیکن 'وہ' جس کا ابھی تک کوئی نام ظاہر نہیں ہو پایا تھا، نام کی بے معنویت کو جانتا ہے، اور سفر کے لیے رات کی تاریکی کا انتخاب کرتا ہے:

''دن کی روشنی میں البرٹ، مہاویر اور اونٹوں والا تاجر ابن سعید تو راہ میں آ کھڑے ہوتے ہیں۔''

البرٹ کہتا ہے:

''اندھیرے میں ڈھونڈنا فضول ہے'' تو مہاویر صدا لگاتا ہے۔
''اندھیرے میں تو میں اپنی کُٹیا کا راستہ بھی بھول جاتا ہوں''
اور ابن سعید، مہاویر کی ہاں میں ہاں ملاتا ہے:
''اندھیرے میں تو میرے تمام اونٹ، چاندی کے پیالے اور کھجوروں کے درخت بھی گُم ہو جاتے ہیں اور میں انھیں تلاش کرنا بھی چاہوں تو نہیں کر سکتا۔''

مگر اُس کی (سندیپ کی) آنکھوں میں چمک اکثر بجلی کی طرح کوندتی ہے۔ اُس کا یقین ہے کہ:

''مجھے جس چیز کی تلاش ہے، اس کی چمک اندھیرے کو نیست و

نابود کر دے گی۔"

اپنی ہی شخصیت کے وہ تین رویے جو راہ میں حائل ہو رہے تھے، اُنھیں اُس نے مٹا دیا تھا، اپنے عزم، اپنی قوت مدافعت کی بدولت۔ اُس میں حوصلہ تھا، خواب کی حقیقت کی شکل دینے کا عزم تھا، کچھ پانے کچھ دکھانے کی لگن تھی لہٰذا ہر رکاوٹ کو توڑتا ہوا آگے بڑھتا چلا جا رہا تھا، اور جب بھی تھکاوٹ کا احساس ہوتا یا رفتار سُست ہوتی تو وہ محسوس کرتا کہ اس کی شخصیت کے دیگر حصّے مانع ہو رہے ہیں تب وہ چاق و چوبند ہو جاتا، یہ سوچ کر اسے تقویت ملتی کہ اس نے البرٹ کو قتل کر دیا تھا، ابن سعید اور مہاویر بھی اب مُردہ ہیں۔

(iv)

انسانی خواہشات اور نفسیات کو طارق چھتاری نے خواب کے لاحقہ (Format) میں پیش کیا ہے یعنی اُنھیں کردار کے عمل سے ظاہر کرنے کے بجائے خواب میں پایۂ تکمیل تک پہنچتے ہوئے دکھلایا گیا ہے۔ لہٰذا لاشعور میں دبے احساسات خواب میں وجود اختیار کر لیتے ہیں اور قاری اُن کے توسط سے اُن کیفیات تک پہنچ جاتا ہے جو کردار کے اندر پوشیدہ ہیں مثلاً چوتھا خواب یہ احساس دلاتا ہے کہ کن لوگوں نے اُسے اُلجھایا یعنی اندرونی کیفیت کا تہہ در تہہ احساس۔

انسان روایتی بندشوں کو توڑنا چاہتا ہے۔ نئی فضا میں سانس لینا چاہتا ہے۔ اپنی راہ کا خود تعین کرنا چاہتا ہے تاکہ اُسے من چاہی منزل کی طرف بڑھنے کا موقع ملے۔ لیکن یہ بھی انسان کی فطرت ہے کہ وہ لاشعوری طور پر اپنی ذہنی آزادی کو خود سلب کرتا ہے اور کسی گڑھے ہوئے تصور کے تحت رُکاوٹ کھڑی کر دیتا ہے۔ کبھی عقائد کے وسیلے سے، کبھی چاہت کے توسط سے اور کبھی اپنے ماضی کے ہاتھوں بے بس ہو کر جیسے کہانی کا مرکزی کردار جب خود سندیپ کی شکل میں گھر گرہستی کے چکرویوہ میں گرفتار ہوتا ہے تو دیکھتا ہے:

"ننھے سے رتھ میں بچے کو بٹھا کر مہاویر باغ کی سیر کرا رہا ہے۔

ابن سعید نے اس کے ہونٹوں سے اپنا نقشیں پیالہ لگا دیا ہے
اور البرٹ اس کے لیے بہت سے کھلونے خرید لایا ہے۔
چھوٹے تالوں والی صندوقچیاں، چابی سے چلنے والی موٹر
گاڑیاں۔ اور وہ خود اجنبیوں کی طرح اپنے بچے سے دور کھڑا
ہے۔'' (ص:۲۲۱)

عام طور سے یہ دیکھنے میں آیا ہے کہ کہانی جتنی مشکل ہوتی جاتی ہے افسانہ نگار اتنے ہی اشارے (Clue) دیتا جاتا ہے۔ طارق چھتاری نے بھی اس بے حد تہہ دار اور پیچیدہ کہانی میں آنے والے واقعے کی پیشگی علامت (Fore Shadowing) کے سہارے قاری کو بہت سے سُراغ دیے ہیں مثلاً:

''سندیپ نے منا کو اٹھا کر آسمان کی طرف اُچھال دیا۔ جیوتی
مُسکرا دی اور بولی۔ بالکل تم پر گیا ہے۔''

اولوالعزمی اور بلندیوں کو چھُو لینے کی لگن کا اشارہ ہے۔

''ناف میں مشک چھپائے ہرن کی طرح''

نئی دُنیا کی تلاش، شہرت اور مقبولیت کا اشارہ ہے۔

''اس سال دوڑ میں اُسے پہلا انعام ملا ہے''

بھاگتی زندگی اور قصدِ سفر کا اشارہ ہے۔ اس اشارے میں زندگی کا وہ تضاد بھی پنہاں ہے جہاں پڑھائی سے زیادہ دلچسپی اندرونی خواہش کے طور پر انجانی منزل پر پہنچنے کی ہے۔

''منا اب نو اور دو گیارہ سال کا ہو گیا۔''

محاورہ کا وہ بامعنی استعمال جو تفہیم کی طرف لے جاتا ہے اس لیے کہ اُسے آخر میں وہاں سے بھاگنا ہے۔

عمر کا تضاد، سوچ کا تضاد اُس وقت اُبھر کر سامنے آتا ہے جب بچے کی آوارہ گردی اور بے مصرف بھاگتے رہنے پر قدغن لگانے کی غرض سے اس سے

سوال کیا جاتا ہے تو وہ جواب دینے کے بجائے نہایت اعتماد کے ساتھ سوال کر دیتا ہے:

''بابا، آپ نے منّی کی قبر دیکھی ہے؟ سامنے والی پہاڑی پر، جہاں سے پُرانا ٹوٹا ہوا محل دکھائی دیتا ہے۔''

دو نسلوں کا یہ تضاد نئی نسل کی الگ شناخت کا اشارہ ہے۔ اس طرح کے درجنوں اشارے یہ تاثر دینے میں کامیاب ہیں کہ ہر نسل اپنا الگ آئیڈیل رکھتی ہے اور جن میں کچھ کر دکھانے کی لگن ہے وہ اُلٹی سمت کا انتخاب کرتے ہیں جیسے مچھلی دریا میں بہاؤ کی طرف نہ جا کر مخالف لہروں کو کاٹتی ہوئی آگے بڑھتی ہے۔ یہی سلسلہ ہزاروں سال سے چل رہا ہے خوبی یہ ہے کہ افسانہ نگار نے ظاہر نہیں کیا ہے کہ ''پھر کیا ہوگا؟'' مگر قاری بین السطور کو بھانپ لیتا ہے، پیش آئند واقعات کے تانے بانے بُن لیتا ہے۔ مثلاً یہ خواب:

''محل کے تمام دروازے آپ ہی آپ کھلتے جا رہے ہیں...... برابر کے کمرے سے گردن جھکائے ایک شخص نمودار ہوتا ہے اور دونوں ہاتھ آگے بڑھا کر ایک چمڑے کا کوڑا اُسے پیش کرتا ہے۔ وہ جیوتی پر کوڑے برسانے لگتا ہے۔ جیوتی کے کپڑے جگہ جگہ سے پھٹ جاتے ہیں اور بدن سے خون بہہ رہا ہے۔ بال اُلجھے ہوئے ہیں۔ اور آنکھوں کا کاجل آنسوؤں کے ساتھ بہہ کر رخساروں پر پھیل گیا ہے۔ وہ جیوتی پر اَن گنت کوڑے برسا چکا ہے۔ جیوتی فرش پر پڑی تڑپ رہی ہے اور اپنی مدد کے لیے اسی کو پکار رہی ہے۔''

'سندیپ...... میرے سندیپ...... مجھے بچاؤ۔''

اس کا ہم شکل پھٹے کپڑے پہنے کونے میں گردن جھکائے کھڑا ہے۔

''وہ ہے تمہارا سندیپ۔ پکارو اسے، وہ مجبور ہے، وہ کچھ بھی

نہیں کرسکتا۔''

''بابا!!......''

اس کے کانوں میں منا کے چیخنے کی آواز آئی۔ دونوں سنتری منا
کو رسیوں سے باندھے گھسیٹے ہوئے لا رہے تھے۔ اُس نے
دیکھا منا کے جسم پر بے شمار مکڑی کے جالے لپٹے ہوئے ہیں۔
ایک سنتری نے اس کے بال پکڑ کر اوپر اُٹھایا۔ منا منہ کھولے
اسے تک رہا ہے۔ اس نے منا پر بھی کوڑے برسانے شروع کر
دیے ہیں۔

''بابا...... بابا......''

''منا بُری طرح چیخ رہا ہے۔ اس نے آنکھیں بند کرلیں اور منا
پر کوڑے برساتا رہا۔ جیوتی چیخ رہی ہے۔
منا...... منا......'' (ص:۲۲۶-۲۲۷)

خواب کے اس منظر میں محبت اور غصہ کا ملا جلا اظہار ہے۔ لفظوں کے سہارے آنکھوں کے سامنے چلتی ہوئی تصویر سے قاری کو ہمدردی ہو رہی ہے مگر اس ہمدردی کا اظہار فن کار الفاظ میں نہیں کرتا کہ یہ فنِ افسانہ نگاری کے اصول کے خلاف ہوگا۔ جیسا کہ میں نے پہلے لکھا ہے کہ یہ کہانی حقیقت اور خواب کے وسیلے سے لکھی گئی ہے اس لیے واہمہ (Fantasy) اور حقیقت (Reality) دونوں ساتھ ساتھ ہیں۔ تکنیک اور موضوع کا گہرا تعلق اس لیے بھی نظر آتا ہے کہ فن کار نے زندگی کی حقیقت کو خواب کی شکل میں اور خواب کی زندگی کو حقیقت کے طور پر پیش کیا ہے۔

دراصل یہ خواب اُس کیفیت کا نتیجہ ہے جس میں کہانی کا مرکزی کردار (سندیپ) مبتلا ہے یعنی جب وہ یہ محسوس کرتا ہے کہ جیوتی اور منا ہی منزلِ مقصود تک پہنچنے میں حائل ہو رہے ہیں تو وہ خواب میں اُن کو سزا دینے کی حالت کے منظر کو دیکھتا ہے۔ اس منظر میں ان کو اذیت کی کیفیت میں مبتلا دکھلا کر قاری کو یہ تاثر بھی دیا

جا رہا ہے کہ سندیپ موجودہ صورتِ حال میں بے زار ہوتے ہوئے بھی اُن سے بے پناہ محبت کرتا ہے۔ آخر میں منّا اور جیوتی کی چیخ پکار سُن کر اُس کی آنکھ کھل جاتی ہے لہٰذا اس خواب کی تعبیر یہ ہوئی کہ اب وہ اپنی منزل پر پہنچنے میں کامیاب ہونے کے بجائے دنیا کے اسی حصار میں گردش کرتا رہ جائے گا۔ یہ خواب بھی دوسرے خوابوں کی طرح پیشن گوئی ہے، آواز دینے کی کوشش یا چیخ پر نامکمل خواب کا ٹوٹنا اس کی واضح مثال ہے۔

اشاریت، ایمائیت اور طنز سے بھر پور، حقیقت اور خواب کی تکنیک پر لکھی گئی کہانی ''چابیاں'' کائنات کی دائمی سچائی اور متبدل زمانے کے فرق کو منعکس کرتی ہے۔ قاری بین السطور کو پڑھتے ہوئے جان لیتا ہے کہ روزِ اوّل سے ترقی کے دروازے پر پڑا قفل دو چابیوں سے کھلتا رہا ہے یعنی عقل اور عمل سے۔ جیسے جیسے انسان عقل اور عمل کے قریب ہوتا جاتا ہے، ترقی کرتا جاتا ہے لیکن جب جب محض دنیاوی چمک دمک اُس پر مسلط ہوتی رہی ہے وہ فریب میں مبتلا ہوا ہے اور سراب کی طرف بھاگا ہے۔ سراب کو سمندر سمجھ کر بھاگتے رہنے میں کیا کچھ چھوٹ رہا ہے، لُوٹ رہا ہے اُسے اس کا احساس نہیں، اور جب احساس ہوتا ہے تو بہت دیر ہو چکی ہوتی ہے۔ اس ذہنی، نفسیاتی اور اضطرابی کیفیت کو طارق چھتاری نے اپنے مخصوص فنّی حربوں کے ساتھ فرائڈ کی تحلیلِ نفسی کی تکنیک کے ذریعے اُجاگر کیا ہے۔ انھوں نے شعور، تحت الشعور اور لاشعور کے واقعات کو مذکورہ کہانی میں اس طرح مدغم کر دیا ہے کہ یہ ان کی نمائندہ کہانی بن گئی ہے۔

○○○

کرداروں کی خود احتسابی کا خارجی تناظر
تقسیمِ وطن اور منٹو کے افسانے

دوسری جنگ عظیم سے پہلے متحدہ ہندوستانی قومیت کا تصور تھا۔ ہندوستان کی جدوجہدِ آزادی کا مطمحِ نظر انگریزوں سے مکمل طور پر نجات یا اُس سے کم درجے پر اُن کی عملداری میں رہتے ہوئے دستوری تحفظات کو یقینی بنانا تھا۔ ہندو، مسلمان اور سکھ سبھی کا نقطۂ نظر انفرادی حوالوں سے مخصوص ہونے کے باوجود مجموعی طور پر ہندوستان تھا۔ اسباب و علل تلاش کیے جائیں تو وطن کی آزادی کا مرکزی نقطہ کبھی بھی، کسی بھی سطح پر تقسیمِ ملک نہیں رہا ہے۔ ۱۹۴۰ء سے اگرچہ پاکستان کا مطالبہ شدّت اختیار کر گیا لیکن شاید ان کے بھی وہم وگمان میں اس طرح سے تقسیمِ ہند کا تصور نہ ہو جس میں انسانیت، محبت، مروت اور بھائی چارے کو بالائے طاق رکھ دیا گیا ہو۔ مٹھی بھر لوگوں نے جس شدّت سے اپنے جُداگانہ تشخص کی آواز اٹھائی کہ ہماری تہذیب و ثقافت الگ، ہماری زبان اور اس کی ساخت الگ، ہمارے رہن سہن کے طور طریق الگ، ہمارے رسم و رواج، تیج تہوار الگ تو اس زہریلی سوچ اور اُس کے برملا اظہار نے صدیوں کی ثقافتی میراث کو بے دردی سے روند دیا۔ تنگ نظری پر مبنی یہ نعرے جلد ہی مذہبی مُنافرت اور پھر بٹوارے کا سبب بن گئے، ورنہ اس سے پہلے ہندو، مسلمان اور سکھ اکٹھے تھے۔ لڑائی مذہب کے نام پر نہیں، تاج و تخت کی، اقتدار کی تھی۔ اسی لیے سماجی تانا بانا مضبوط تھا۔ زندگی میں تسلسل تھا لیکن

سیاست اور تاریخ نے انھیں بانٹ دیا، بکھیر دیا۔ کسی کے وہم و گمان میں بھی نہیں تھا کہ ایک وقتی فیصلے کے اتنے دُور رس اثرات اور بھیانک نتائج ہوں گے۔ یہ واقعہ کچھ اس انداز سے وقوع پذیر ہوا کہ سب کو حیرت و استعجاب میں مبتلا کر گیا، اور یہ طلسم ابھی بھی ٹوٹ نہیں سکا ہے کہ جب سب کی کوششیں برطانوی سامراج سے آزادی تھی تو پھر کاندھے سے کاندھا ملا کر جتن کرنے والے آپس میں کیوں ایک دوسرے کے بدترین دشمن ہو گئے۔

تقسیمِ ہند کا اعلان سب کے لیے حیران کُن تھا۔ یہ ایک سیاسی فیصلہ تھا اور اس فیصلے سے پیدا ہونے والی قیامتِ صغریٰ پر ایک نے دوسرے کو موردِ الزام ٹھہرایا۔ تشدد کے طوفان میں ہر چیز اتھل پتھل ہو گئی۔ برسوں کی یاری اور ہم سائیگی کچھ کام نہ آئی۔ قتل و غارت گری کا لازمی نتیجہ ہجرت کی صورت میں سامنے آیا، جس نے جو جگہ محفوظ سمجھی وہ اُس طرف چل نکلا، نفسی نفسی کے اس دور میں ہمارے ادیبوں نے تحقیقات کے انبار لگا دیے۔ سعادت حسن منٹو نے بھی اس پر قلم اٹھایا مگر منفرد طریقے سے۔

منٹو کے ساتھ ساتھ راما نند ساگر، کرشن چندر، خواجہ احمد عباس، احمد ندیم قاسمی، بلونت سنگھ، رئیس احمد جعفری، قیس رامپوری، ایم اسلم، قدرت اللہ شہاب، فکر تونسوی وغیرہ نے تقسیم کے تناظر میں چونکا دینے والے افسانے اور ناول لکھے ہیں لیکن منٹو کا انداز جداگانہ ہے۔ اُس نے فسادات کو براہِ راست موضوع بنا کر بھی لکھا اور تہذیبی سطح پر تقسیم کے المیے کو بھی پیش کیا۔ خوبی یہ ہے کہ ان دونوں رویّوں میں اُس نے تکنیک اور اسلوب کو ملحوظ رکھا بلکہ نئے جوہر دکھائے ہیں۔

تقسیم کا خارجی واقعہ منٹو کے لیے زیادہ اہم نہیں ہے، اُس کے لیے سب سے زیادہ لرزہ خیز عمل صدیوں کے سرمایۂ اقدار کا خاک میں مل جانا ہے۔ اُس نے تقسیمِ وطن کو انسانی سائیکی کی تفتیش کا اساسی حوالہ بنایا ہے اور تمام توجہ اس امر پر مرکوز کی ہے کہ مہذب زندگی کا دعویٰ کرنے والا انسان کس طرح دیوانگی اور جنون

میں حیوانی سطح کو بھی پار کر جاتا ہے، اُس کے باوجود اُس کا ضمیر اس کو کچوکے لگاتا رہتا ہے--- ممتاز شیریں ''منٹو: نوری نہ ناری'' میں لکھتی ہیں:

> ''فسادات کے دوران...... انسان انسان نہ رہا، حیوان بلکہ درندہ بن گیا تھا لیکن منٹو کا انسان پر اعتماد اتنا ہی قوی تھا کہ اس وقت بھی اُسے انسان سے مایوسی نہیں ہوئی۔ فسادات پر لکھتے ہوئے جہاں ہمارے بہت سے ادیبوں نے انسان کی اس بہیمت اور درندگی پر توجہ دلائی، منٹو نے بار بار ہمیں اس کا یقین دلایا کہ انسان حیوان بن کر بھی اپنی انسانیت کھو نہیں سکتا۔''
>
> (ص:۱۱۵)

انسانی تاریخ کا یہ المناک سانحہ منٹو کے ذہن بلکہ روح میں ایک نشتر کی طرح چُبھتا رہا ہے جس کی اذیت اُسے بے چین کرتی رہی ہے۔ اس کرب کی وجہ سے وہ نہ خود چین سے بیٹھا اور نہ دوسروں کو بیٹھنے دیا۔ حسن عسکری کے الفاظ میں:

> ''منٹو اپنے آپ تو مجسم تخلیق بن گیا لیکن دوسروں کو بھی اپنی تخلیقی کش مکش اور تخلیقی کرب میں حصہ دار بنانا چاہتا تھا۔''

اسی لیے وہ انسانی شخصیت کے نفسیاتی اور لاشعوری تجربات پر سے غیر فطری پردے سرکاتا ہے۔ اُس نے طوائفوں، دلالی کرنے والے لوگوں اور تقسیم کی وجہ سے انسانیت کے زُمرے سے خارج ہونے والے افراد کو انسانی ہمدردی کے ساتھ دیکھا اور انہیں اپنے فن میں ڈھال دیا ہے۔ اِس کی اُسے سخت مخالفت بھی سہنی پڑی۔ عظمت اللہ قریشی ''متاعِ نقد ونظر'' میں لکھتے ہیں:

> ''اردو افسانے کی روایت میں منٹو پہلا افسانہ نویس ہے جس نے اپنے عہد کے تمام اداروں اور مروج انسانی قدروں کے خلاف بغاوت کی ان سے پیدا ہونے والے دوغلے پن کو

عریاں کیا اور انسان کے لیے اُن شرائط حیات کا مطالبہ کیا جو
اسے اس زمین پر زندہ رہنے کا موقع دیں۔"   (ص:۴۰۴)

محمد حسن عسکری نے اپنے مضمون "فسادات اور ہمارا ادب" میں یہ ثابت کیا ہے کہ:

"منٹو کے وہ افسانے جن کا پس منظر فسادات ہیں دراصل یہ افسانے فسادات کے بارے میں ہیں ہی نہیں بلکہ انسان کے بارے میں ہیں...... مجھے فخر ہوتا ہے کہ فسادات سے متعلق تجربات کو ادبی سلیقے سے سب سے پہلے...... جس ادیب نے استعمال کیا، اور اپنے دماغ کو ہنگامی سنسنی پیدا کرنے سے ہٹا کر ادبی تخلیق میں لگایا وہ منٹو ہے، اس نے ہر قسم کے مفادات سے بے نیاز ہو کر صرف انسانی معنویت، صرف انسانی صداقت تلاش کی ہے۔ یہی ادب ہے۔"

(انسان اور آدمی، ص:۱۳۹)

منٹو کہانی کی بُنت سے پوری طرح واقف تھا بلکہ یہ کہنا مبالغے میں شامل نہیں ہوگا کہ کہانی بنانے کا فن اُس سے زیادہ کوئی نہیں جانتا تھا۔ بقول وارث علوی:

"وہ اپنے افسانوں میں کسی ایک خیال یا ایک نظریے کو ثابت کرنے کے بجائے اپنے ہر افسانے میں ایک نئے خیال اور نئے تجربے کو پیش کرتا ہے چاہے وہ خیال دوسرے افسانوں کے خیالات کی ضد ہی کیوں نہ ہو۔ منٹو اپنے افسانوں کے ذریعے کسی فلسفی یا کسی مذہبی مفکر کی مانند زندگی اور افکار کا نظام تعمیر کرنے کے بجائے زندگی کو اس کی پوری رنگا رنگی اور تضادات کے ساتھ پیش کرتا ہے۔ گویا یہ بتانا چاہتا ہے کہ ایسا بھی ہوتا ہے اور ویسا بھی ہوتا ہے۔ ایلیٹ کے الفاظ میں ہر چیز اپنے وقت اور اپنی جگہ پر، اپنے حالات میں درست ہے،

اور اپنے وقت، مقام اور دائرے سے باہر غلط ہے۔"

(سعادت حسن منٹو، وارث علوی، ص ٦٨)

تقسیم کے موضوع کو منٹو نے اپنی کئی کہانیوں میں الگ الگ انداز میں پیش کیا ہے۔ "رام کھلاون" میں فسادات کے ماحول اور ذہنیت کو تیکھے لہجے میں اُبھارا ہے تو 'سہائے' میں پیدا شدہ صدمے اور اُس کے ردِ عمل کو اُجاگر کیا ہے اور یہ تاثر دیا ہے کہ تعصب سے پاک ایسا دل کہاں سے لایا جائے جیسا سہائے کے سینے میں تھا۔ "موذیل" کی آوارہ یہودن، ترلوچن اور کرپال کور کو مذہب کی حد بندیوں سے اُوپر اُٹھ کر نہ صرف بچاتی ہے بلکہ ان کی خاطر اپنی جان دے دیتی ہے۔ ٹھنڈا گوشت کا ایشر سنگھ شہوانی حیوان ہو کر بھی مضطرب نظر آتا ہے کیونکہ اس نے فطرت کے خلاف جرم کیا تھا اور جس کی سزا اس کی بیوی کلونت کور دیتی ہے۔ انتہائی نکتہ یہ ہے کہ وہ اس جان لیوا سزا سے مطمئن ہے۔ "شریفن" کا قاسم اپنی بیوی اور بیٹی کی لاش دیکھ کر جس کرب انگیز کیفیت سے گزرتے ہوئے حیوان بن جاتا ہے اور پھر بملا کی عُریاں لاش دیکھ کر اس لیے اپنا منہ ڈھانپ لیتا ہے کہ اسے اس میں اپنی بیٹی شریفن کا عکس نظر آتا ہے۔ منٹو کی یہی انفرادیت بھی ہے اور اس کا فنی کمال بھی کہ وہ غیر معمولی صورتِ حال میں حیران کن واقعات اور حادثات کے ساتھ چھوٹی چھوٹی باتوں کی طرف اس یکسوئی سے قاری کا ذہن منتقل کراتا ہے کہ انہونی، ہونی معلوم ہونے لگتی ہے۔ انسان اور آدمی کا فرق واضح ہو جاتا ہے اور یہ حقیقت بھی عیاں کہ آدمی نہ نوری ہے نہ ناری۔ وہ بیک وقت انسان بھی ہوتا ہے اور حیوان بھی۔ کہانی یا کردار کی زیریں لہریں یہ باور کراتی ہیں کہ دیکھو انسانیت کے احساس کے باوجود وہ حیوان کیسے بنتا ہے اور پھر خود ہی احساسِ جرم میں مبتلا ہو کر وحشی پن سے کس طرح پیچھا چھڑا لیتا ہے۔ مذکورہ بالا افسانوں میں یہ دونوں پہلو بڑے فنکارانہ ڈھنگ سے موجود ہیں۔ منٹو نے اپنے معاصرین کی طرح اس بھیانک صورتِ حال میں نہ کسی کو شرم و غیرت دلائی اور نہ ہی راہِ راست پر لانے کی تلقین کی، اس کو تو انسان

اپنی تمام اچھائیوں اور بُرائیوں کے ساتھ قبول ہے۔ ایسے ہی انسان پر اس کو اعتماد ہے، وہ اُسے عزیز رکھتا ہے۔ اس انسان کی ایک حقیقی شکل ''کھول دو'' میں نظر آتی ہے۔ اس افسانے میں ڈاکٹر کے ایک جملے سے سکینہ کے نیم مُردہ جسم میں جو جُنبش ہوتی ہے وہ اُس کی ان کہی اذیت کی داستان بیان کرنے کے لیے کافی ہے۔

منٹو نہ صرف کسی صورتِ حال کو عام ڈگر سے ہٹ کر دیکھتا ہے بلکہ اُس کی پیش کش کا انداز بھی جُدا گانہ ہوتا ہے جس میں ڈرامائیت کا عنصر غالب رہتا ہے۔ اُس کی فکر وفن کی کرشمہ سازی ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' میں تمام تر صفات کے ساتھ موجود ہے۔ مرکزی کردار ایک ایسا شخص ہے جو دیوانگی میں سب کچھ فراموش کر بیٹھتا ہے حتیٰ کہ اپنی بیٹی کو بھی۔ اگر کچھ نہیں بھول سکا ہے تو اپنی دھرتی اور اس کے لمس کو۔ یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''ایک پاگل تو پاکستان اور ہندوستان، اور ہندوستان اور پاکستان کے چکّر میں کچھ ایسا گرفتار ہوا کہ اور زیادہ پاگل ہو گیا۔ جھاڑو دیتے دیتے ایک دن درخت پر چڑھ گیا۔ اور ٹہنی پر بیٹھ کر دو گھنٹے مستقل تقریر کرتا رہا جو پاکستان اور ہندوستان کے نازک مسئلے پر تھی۔ سپاہیوں نے اُسے نیچے اُترنے کو کہا تو وہ اور اوپر چڑھ گیا۔ ڈرایا دھمکایا گیا تو اس نے کہا'' میں ہندوستان میں رہنا چاہتا ہوں نہ پاکستان میں۔۔۔میں اسی درخت پر ہی رہوں گا۔''

تقسیم کی روح پر لکھا گیا یہ افسانہ انسانی فطرت کے بُنیادی جوہر تک رسائی اور ثقافتی تشخص کی اہمیت کی انوکھی مثال ہے۔ مردم شناسی کی بنا پر ہی افسانہ نگار بے باکانہ طور پر یہ باور کراتا ہے کہ بات معقول ہو یا غیر معقول ٹوبہ ٹیک سنگھ کو دانش مندوں کے فیصلے قبول نہیں۔ اُس کے نزدیک یہ تقسیم پاگل پن کا عمل ہے اور یہی کہانی کا کلائمکس ہے۔ عمل اور ردِّ عمل کے اختتام کو منٹو ان الفاظ میں قلم بند کرتا ہے:

''سورج نکلنے سے پہلے ساکت وصامت بشن سنگھ کے حلق سے
ایک فلک شگاف چیخ نکلی...... اِدھر اُدھر کئی افسر دوڑے آئے
اور دیکھا کہ وہ آدمی جو پندرہ برس تک دن رات اپنی ٹانگوں پر
کھڑا رہا، اوندھے منھ لیٹا تھا۔ اِدھر خاردار تاروں کے پیچھے
ہندوستان تھا۔ اُدھر ویسے ہی تاروں کے پیچھے پاکستان۔
درمیان میں زمین کے اس ٹکڑے پر جس کا کوئی نام نہیں تھا،
ٹوبہ ٹیک سنگھ پڑا تھا۔''

کہانی کا خاتمہ المیاتی طنز کی اردو ادب میں شاید سب سے زبردست مثال ہے۔
انسان دشمن سیاسی عمل کی نفی کا اس سے موثر اظہار اور کہیں دیکھنے میں نہیں آتا ہے۔

یہ تمام افسانے بیک وقت تحیّر، تجسّس، رقّت، حیرت اور اضطراب میں مبتلا
کرتے ہیں اور ان کے کردار اپنی فطری جبلّتوں کے ساتھ نظر آتے ہیں۔ افسانہ نگار
منظر اور پس منظر کی ہولنا کی کا تاثر قاری میں نہیں بلکہ کردار میں پیدا کرتا ہے اور اپنی
سوچ کو ان کرداروں پر مسلط نہیں کرتا بلکہ ان کو ان کی خوبیوں اور خامیوں کے ساتھ
اُبھارتا ہے۔ محمد حسن عسکری کا یہ کہنا درست ہے کہ منٹو کا:

''نقطۂ نظر نہ سیاسی ہے نہ عمرانی، نہ اخلاقی بلکہ ادبی اور تخلیقی
ہے۔ منٹو نے تو صرف یہ دیکھنے کی کوشش کی ہے کہ ظالم یا
مظلوم کی شخصیت کے مختلف تقاضوں سے ظالمانہ فعل کا کیا تعلق
ہے۔ ظلم کرنے کی خواہش کے علاوہ ظالم کے اندر اور کون کون
سے میلانات کارفرما ہیں، انسانی دماغ میں ظلم کتنی جگہ گھیرتا
ہے، زندگی کی دوسری دلچسپیاں باقی رہتی ہیں یا نہیں۔''

(منٹو، فسادات پر (انسان اور آدمی) ص:۱۵۴)

اس کے لیے منٹو نے نہ تو رحم کے جذبات بھڑکائے، نہ ہی غصہ اور نفرت کے۔
وہ تو محض انسانی دل و دماغ کے نہہ خانوں میں جھانک کر ادب پارے خلق کرتا

ہے اور فطری انداز کو فوقیت دیتا ہے۔ کفایت لفظی اور گفتگو کا نوکیلا انداز منٹو کا طرۂ امتیاز ہے۔ اس کے شہ پاروں کی بنت تجسّس، انکشاف اور حیرت کے عناصر سے ہوتی ہے۔ اس کا فن چونکا دینے والا ہے۔ اسی لیے تقسیم کے موضوع پر لکھی گئیں اُس کی کہانیاں کسی ایک دائرے یا وقت میں محدود نہیں ہیں بلکہ آج کے تناظر میں بھی دعوتِ غور و فکر دے رہی ہیں اور نئے سرے سے اِس موضوع کو سمجھنے پر اُکسا رہی ہیں۔

تقسیم کے سیاسی، ثقافتی اور عمرانی عوامل پر مورخوں، سیاسی مدبروں اور ماہرین عمرانیات نے بہت کچھ لکھا ہے اور ہندوؤں، مسلمانوں، انگریزوں یا پھر مخصوص سیاسی رہنماؤں کو تقسیم کے لیے موردِ الزام ٹھہرایا ہے۔ منٹو کی اہمیت اور انفرادیت اس میں مضمر ہے کہ اس نے کسی فرد یا گروہ پر فردِ جرم عائد نہیں کی بلکہ خارجی واقعات کے جبر کے تحت انسان کی پسپائی، پھر اُس کی حیوانیت اور آخر میں خود احتسابی کے اذیت ناک لمحوں کو فنکارانہ شعور کے ساتھ پیش کیا ہے۔

OOO

تہذیبی ارضیت نگار--- قاضی عبدالستار

(ناولوں کے حوالے سے)

قاضی عبدالستار ادبی حلقوں میں ایک زندہ داستانوی اور افسانوی کردار کی سی شہرت رکھتے ہیں۔ ان کا قلم گذشتہ پچاس پچپن سال سے نت نئے تخلیقی مرقعے کھینچتا چلا آ رہا ہے جن میں جمالیاتی احساس کے ساتھ فنا کی وادی میں گُم ہوتی ہوئی یک تہذیب کے تئیں Pathos اور چُھپے ہوئے کرب کو تلاش کیا جا سکتا ہے۔ وہ ایک فرد کی حیثیت سے ایسی ثقافت اور تہذیب کا اعلیٰ نمونہ ہیں جو دُھندلا رہی ہے اور اگلے وقتوں کی یاد بنتی جا رہی ہے۔ ان کے طویل ادبی سفر کا جائزہ لیا جائے تو اس میں ایک پوری تہذیبی تاریخ تہہ بہ تہہ نظر آئے گی، اور وہ بلند پیشانی والی شخصیت بھی جس کے ہونٹوں اور آنکھوں کی مسکراہٹ کبھی اپنے دائرے سے آگے نہ بڑھی جیسے اس مسکراہٹ نے اپنے لیے حد مقرر کر لی ہو اور آج بھی پاسبان کی طرح اس حد کی حفاظت کر رہی ہو۔

قاضی عبدالستار کی خوش بیانی اور گُل افشانیٔ گفتار سے کسی کو لاکھ اختلاف ہو لیکن آج کے مُبصّر اور کل کے مُورخ کو ان کے مخصوص انداز کا اعتراف کرنا ہی ہوگا۔ ان کے اسلوبِ بیان نے ایک نئے ادبی مزاج کی تعمیر و تشکیل کی ہے۔ وہ عہد حاضر میں برِّصغیر کے ممتاز، معتبر اور بُزرگ ناول نگار ہونے کے ساتھ ساتھ ایسی قوتِ تخلیق کے مالک ہیں جس کی ضوفشانی ہنوز برقرار ہے۔

قاضی عبدالستار نے پہلا ناول ۱۹۵۳ء میں ''شکست کی آواز'' کے نام سے لکھا جو ادارۂ فروغ اردو، لکھنؤ سے جنوری ۱۹۵۴ء میں شائع ہوا۔ یہ ناول ''دودِ چراغ'' کے عنوان سے بھی منظر عام پر آیا۔ ہندی والوں نے اسے ''پہلا اور آخری خط'' کے نام سے چھاپا۔ پھر اردو والوں نے بھی اس کو یہی عنوان دے دیا۔ ان کا دوسرا ناول ''شب گذیدہ'' ۱۹۵۹ء میں مشہور رسالہ ''نقوش'' میں شائع ہوا۔ فنی اعتبار سے چست درست، اس ناول نے قاضی صاحب کو ادبی حلقہ میں پوری طرح متعارف کرادیا۔ مجو بھیا، غبارِ شب، بادل، صلاح الدین ایوبی، داراشکوہ، خالد بن ولید اور غالب نے ان کو ایک منفرد ناول نگار کی صف میں کھڑا کر دیا۔ حضرت جان اور تاجم سلطان' نے مقبولیت کے بڑھتے ہوئے گراف میں کوئی خاص اضافہ نہیں کیا بلکہ اس گراف میں ایک عارضی ٹھہراؤ پیدا کر دیا ہے۔

قاضی عبدالستار نے ناول نگاری کے لیے جس موضوع کا انتخاب کیا وہ ہے اودھ کی انحطاط پذیر تہذیب۔ اس تہذیب کے زیر سایہ انھوں نے آنکھ کھولی تو اپنے قرب و جوار کے ماحول میں جہاں ایک طرف تصنع، تکلف، آپسی چپقلش اور ریشہ دوانی کو دیکھا وہیں دوسری طرف عاجزی، انکساری، رواداری کو بھی محسوس کیا۔ اسی لیے ان کے اکثر ناول جاگیردارانہ اور زمیندارانہ تہذیب کے زوال اور اس کے دوررس اثرات کے آئینہ دار ہیں۔ آزادی کے بعد ناول کے کینوس پر ابھرنے والے یہ ناول گاؤں، قصبے اور پریم چند کی روایت کو کچھ اس طرح زندہ کرتے ہیں کہ مظلوم کی حمایت اور ظالم کی مخالفت میں قاری اُن کا ہمنوا ہو جاتا ہے، اور شاید اسی وجہ سے اُن کے یہاں ماضی کی پیش کش کا انداز مختلف ہے۔ اس منظر نامے میں نو آبادیاتی نظام کا استحصالی طبقہ تو دم توڑ چکا ہے مگر پردھان، سرپنچ، لیکھ پال اور سرکاری افسران کی شکل میں، اس طبقہ کا وجود ضرور برقرار ہے۔ ظلم کے اس بدلے ہوئے طریقۂ کار کو قاضی عبدالستار نے نہایت طنزیہ اور کبھی کبھی طنزِ ملیح کے انداز میں پیش کیا ہے۔ ٹھاکر جبرت سنگھ، رحمت علی، ریاست علی، چودھری غضنفر علی، جمی، جمیل

اور مجو بھیا محض کردار نہیں بلکہ ان کے توسط سے ۱۹۴۷ء کے آس پاس کی پوری سچویشن قاری کے سامنے ہوتی ہے۔ حقائق کی اس پیش کش سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ دیہات اور قصبات کی زندگی پر فنکار کی گرفت بہت مضبوط ہے۔ تاریخی شعور اور بدلی ہوئی صورتِ حال سے یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ ان کے یہاں زمیندار محض ظالم نہیں اور کسان محض مظلوم نہیں بلکہ ایک دوسرے کے رفیق و غم گسار بھی ہیں۔ یہاں لُٹتے ہوئے زمیندار، جو آن بان کو قائم رکھنے کے جتن کرتے ہیں، خاموش فریادی کی شکل میں دکھائی دیتے ہیں اور کسانوں کا اُبھرتا ہوا طبقہ دولت اور طاقت کو حاصل کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ اس طبقاتی شعور اور اقدار کی کش مکش کو ناول نگار نے بڑے فنکارانہ انداز میں پیش کیا ہے۔

قاضی عبدالستار کے تخلیقی میلانات پر اس ماحول کی گہری چھاپ ہے جس میں ان کی پرورش و پرداخت ہوئی۔ زمینداروں کی مٹتی تہذیب، ایک نئے نظام کا نمود، بدلتے ہوئے حالات سے پیدا شدہ بے اطمینانی اور ماضی کی بازیافت نے اُن کے ذہنی، فکری اور تخلیقی میلان کو توانائی عطا کی ہے۔ ''غبارِ شب''، ''بادل''، ''مجو بھیا'' اور ''شب گزیدہ'' جیسے سماجی ناولوں میں مشترکہ تہذیبی قدریں، ماضی سے لامتناہی جذباتی لگاؤ، مٹتی جاگیردارانہ تہذیب، دیہات کے طبقۂ امراء کے حالاتِ زندگی، اودھ کے آس پاس کی تہذیبی فضا اور زمیندار طبقے کی شکست خوردگی کو فنکارانہ شعور کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ مثلاً ''مجو بھیا'' حقِ ملکیت اور زر زمین کی کشاکش کی عبرتناک تصویر پیش کرتا ہے۔ اس ناولٹ کا مرکزی کردار خاندانی رئیس نہیں ہے۔ اس کے والد سرور علی، پنڈت آنند سہائے تعلقہ دار گمراواں کے یہاں مختاری کے عہدے پر فائز تھے۔ باپ کی موت کے بعد وہ اپنی دُنیا آپ بساتا ہے۔ کیا ہوا اگر وہ زمیندار نہیں، زمیندارانہ ٹھاٹ باٹ تو رکھتا ہے جسے اس نے طاقت اور چھل کپٹ کے ذریعے حاصل کیا ہے۔ منظور سے ''مجو بھیا'' بننے میں اسے لوگوں کو ڈرانا دھمکانا پڑا۔ گھوڑے کی چوری کرنی پڑی۔ للّی کا قتل کرنا پڑا اور گاؤں کے سب

سے طاقتور شخص تراب کو صفحۂ ہستی سے مٹانا پڑا۔

''بادل'' میں بھی کچھ اسی طرح کی صورتِ حال جھلملاتی ہے۔ لشکر پور کے نوجوان ٹھاکر ریاست علی کا رشتہ مہرولی کے چودھری کی لڑکی زینت سے طے ہوتا ہے۔ زینت معمولی صورت شکل کی ہے لیکن اُس کے دروازے پر جھومتے 'ہاتھی'، 'بادل' کے دُور دُور چرچے ہیں۔ ریاست علی اسے کسی بھی قیمت پر حاصل کرنا چاہتا ہے۔ وہ شادی میں 'بادل' مانگتا ہے تو سب حیرت زدہ رہ جاتے ہیں۔ قصہ میں رواں تناؤ شدت اختیار کر لیتا ہے۔ چودھری استعجاب بھرے ہوئے غمزدہ لہجے میں کہتا ہے:

''بادل ہاتھی نہیں ہے، بادل میرا بیٹا ہے اور بیٹیوں کے جہیز میں بیٹے نہیں دیے جاتے ہیں۔''

بارات دُلہن کے بغیر لوٹ جاتی ہے اور پھر تباہی اور مکاری نئی نئی شکل میں قاری کے سامنے آتی ہیں۔ آخر کار ریاست علی اپنی ایک ٹانگ کٹوا کر چالبازی میں کامیاب ہوتے ہوئے اپنی دیرینہ آرزو تو پوری کر لیتا ہے مگر وفادار بادل پاگل ہو جاتا ہے اور نحوست کی علامت بن جاتا ہے:

''کیسا منحوس جانور ہے، جس گھر میں گیا اُس گھر کو اُجاڑ دیا۔''

اس طرح قاضی عبدالستار کا یہ ناول ایک خاص معاشرے کا عکاس، منفرد اسلوب اور تخئیل کی نادرکاری کا بہترین نمونہ بن جاتا ہے۔

''غبارِ شب'' ہندو مسلم تنازعہ کو بڑے فنکارانہ ڈھنگ سے اُجاگر کرتا ہے۔ یہ تنازعہ تعزیہ اور پیپل کے درخت سے شروع ہوتا ہے اور پھر پوری بستی کو اپنے نرغے میں لے لیتا ہے۔ جھام پور کا جاگیردار جمیل اس کا مرکزی کردار ہے جو ہندو مسلم بھید بھاؤ کو سمجھ ہی نہیں پاتا ہے کیونکہ دونوں فرقے اس کی رعیت ہیں۔ دونوں اُس سے اور وہ اُن سے محبت کرتا ہے لیکن چودھری اقبال نرائن اور عنایت خاں کی سازشیں پورے ماحول کو پراگندہ کر دیتی ہیں۔ اس سازشی ماحول

میں اُس کی نجمہ کسی اور کی ہو جاتی ہے اور اوشا اُسے پاکستان بھاگ چلنے پر اُکساتی ہے مگر وہ اس کے مشورے پر عمل نہیں کر سکتا:

> ''تم یہ مکان دیکھتی ہو، یہ جائیداد دیکھتی ہو، یہ نوکر چاکر دیکھتی ہو لیکن تم یہ نہیں دیکھتیں کہ میری ایک بیوہ پھوپھی بھی ہیں جو اپنے پاندان کے لیے میرا منھ دیکھتی ہیں ان کے پانچ بچے ہیں، جو اسکول کی فیس کے لیے میرا دامن پکڑتے ہیں۔ میری ایک چچی ہیں جن کی دو بیٹیاں ہیں جو تم سے بڑی ہیں جو مجھ سے بڑی ہیں جن کی جوانی شادی کا انتظار کرتے کرتے سو گئی ہے۔ اس بستی کے بوڑھے بوڑھے آدمی ہیں جن کے سروں پر تلواروں کے ساتھ ایک یہ تلوار بھی لٹک رہی ہے کہ کہیں میں بھاگ نہ جاؤں، اور یہ مسجدیں ہیں جن میں کبھی میں نے نماز نہیں پڑھی، یہ مجھے اپنا محافظ سمجھتی ہیں۔ میں کہاں جاؤں، میں ان سب کو کہاں لے جاؤں۔''

یہاں محض اپنوں کی پرورش اور نگہداشت کا مسئلہ نہیں ہے بلکہ صاحبِ اقتدار کا ہاتھوں سے اقتدار پھسلنے کا معاملہ بھی زمینداری کے خاتمے کے توسط سے اُجاگر کیا گیا ہے۔ دراصل اس ناول میں قاضی عبدالستار نے انسانی جبلّت اور دبی سہمی ہوئی خواہشوں کو نہایت خوبی سے اُجاگر کیا ہے کہ قاری جمیل میاں کو جھام سنگھ کی شکل میں دیکھ کر نہ صرف حیرت زدہ رہ جاتا ہے بلکہ مستقبل کے امکانات کی آہٹ کو بھی محسوس کر لیتا ہے کہ ''جھام پور میں جھام سنگھ رہے ---- جھام سنگھ''

'حضرت جان' کا منظر نامہ ان دونوں سے الگ ہے۔ آزادی کے بعد بڑے شہروں میں تہذیب اور خاص طور پر مشرقی تہذیب یا گنگا جمنی تہذیب کا جو زوال ہوا، اُس میں غریب ہندوستانی مسلمانوں کی جمہوری اور امیر عربی مسلمانوں کی عیاشی نے رنگ بھرا ہے۔ مزید برآں نئے منظر نامے میں ضرورت کے تحت فرقہ

وارانہ عناصر نے جو رنگ آمیزی اور شر انگیزی کی ہے اور متشدد عناصر کا ٹکراؤ یا فساد کے سلسلے میں جو لائحۂ عمل قیاس اور متصور کیا جا سکتا ہے اُسے قاضی عبدالستار نے اُسی طرح تخلیقی سطح پر محسوس کیا ہے جس طرح سماج کے سلب انسانیت (Dehumanization) کو پریم چند نے ''کفن'' میں محسوس کیا۔

(۲)

فکشن کے ممتاز ناقد پروفیسر وارث علوی اپنے مضمون ''قاضی عبدالستار کے معاشرتی ناولٹ'' میں لکھتے ہیں:

> ''ان ناولوں کی دُنیا ئیں ختم ہو گئیں اور افسوس کی بات یہ ہے کہ ان کے ختم ہونے پر افسوس بھی نہیں ہوتا...... ایک معنی میں دیکھیں تو یہ ناولیں بھی تاریخی بن کر رہ گئیں۔ اور تاریخ بھی ایسی جس میں کوئی شان اور دبدبہ نہیں۔ جس کے لیے کوئی نوستالجیہ کا جذبہ پیدا نہیں ہوتا۔ کسی کردار کے لیے کوئی گہری ہمدردی نہیں۔'' (ذہنِ جدید، فروری ۲۰۰۶ء، ص: ۷۰)

ادبی اُفق کو بتدیل کرنے کی صلاحیت وارث علوی میں موجود ہے۔ ان کی نظر فکشن کے مغربی اصول وضوابط پر گہری ہے۔ انھوں نے رام لعل، منٹو، بیدی اور عصمت کی تخلیقات کو باریک بینی سے دیکھا، پرکھا اور اس پر بھرپور اظہار کیا ہے مگر قاضی عبدالستار کے معاشرتی ناولوں پر اُن کا اعتراض بہت دُرست نہیں ہے۔ اگر فن پارے کے ساتھ ساتھ ذرا سا پلٹ کر فنکار کی شخصیت اور فکری اپروچ کو بھی دیکھیں تو واضح طور پر محسوس ہوگا کہ قاضی عبدالستار کی ۷۵ رسالہ زندگی قربانیوں، آزمائشوں اور سخت امتحانوں کی دل آویز اور بصیرت افروز تاریخ ہے اسی لیے مصنف نے تقسیم ہند سے پہلے کے اودھی معاشرے سے خام مواد حاصل کیا ہے جس میں نوآبادیاتی نظام دم توڑ رہا اور زمیندارانہ ماحول سسکتا ہوا نظر آتا ہے۔ سونے پہ سہاگہ بٹوارے کا المیہ، فرقہ وارانہ فسادات اور ہجرت کا کرب بھی اس پورے منظر نامے پر حاوی ہے ایسے

میں فطری ماحول کی عکاسی جوکھم کا کام تھا جسے فنکار نے نہ صرف قبول کیا بلکہ خوبی سے برتا بھی۔ قاضی عبدالستار نے ہولناک تباہی کے واقعات اور پُر آشوب لمحات میں بھی رومانس کر برقرار رکھا اور پوری سچویشن کو کچھ اس طرح پیش کیا کہ ایک بھر پور اور متاثر کن تصویر اُبھر کر آتی ہے اور قاری تاریخی، تہذیبی اور سماجی اُتھل پتھل سے بخوبی واقف ہو جاتا ہے۔

سماجی زندگی کے طبقاتی کردار اور بدلتی ہوئی اقدار پر قاضی عبدالستار کی گہری نظر ہے۔ بلکہ یہ کہنا زیادہ مناسب ہوگا کہ ان میں کردار نگاری کا عمدہ سلیقہ ہے۔ فرد کے نفسیاتی پیچ وخم پر بھی وہ گہری نگاہ رکھتے ہیں۔ اپنی علاقائی بولی اودھی کے استعمال سے بھی انھوں نے اپنے کرداروں کوارضیت اور اپنی تخلیقات کوحقیقی زندگی سے قریب کرنے کی کوشش کی ہے۔۔ اس کی واضح مثال ''شب گزیدہ'' میں نظر آتی ہے۔ یہ ناول اودھ کی زوال پذیر جاگیردارانہ تہذیب کے جلال و جمال کا آخری منظر نامہ ہے۔ یہاں نچلے طبقے کے کرداروں کے مکالموں اور گاؤں کے میلے ٹھیلوں کے بیان میں اودھی کا استعمال دراصل علاقائی ثقافت کوتخلیق کا خام مواد بنانے کا وہ عمل ہے جسے آج کے مابعد جدید عہد میں دیسی واد (Nativity) سے موسوم کیا جا سکتا ہے۔ مذکورہ ناول میں قاضی صاحب نے مواد اور ہیئت کا امتزاج بھی بڑی چابکدستی سے کیا ہے۔ اس کی ساخت روایتی ہونے کے باوجود ارضیت کی ایک خاص ترتیب، تنظیم اور ربط کی بنا پر نئے تخلیقی امکانات کی خبر دیتی ہے۔ جاگیردارانہ تہذیب کے المیے کو انھوں نے واقعات کے باہمی انضباط اور مضبوط پلاٹ کے پیکر میں اس طرح سموکر پیش کیا ہے کہ قاری کہیں بھی ذہنی انتشار میں مبتلا نہیں ہوتا ہے بلکہ اسلوب کی جاذبیت سحر کا کام کرتی ہے۔ اس جادو بھرے اسلوب کی لطافت قاری کوشروع ہی سے اپنی گرفت میں لے لیتی ہے۔

(۳)

قاضی عبدالستار نے اُردو ادب کو تاریخی اور غیر تاریخی دونوں طرح کے ناولوں

سے نوازا ہے۔ وارث علوی نے اپنے مضمون میں لکھا ہے کہ ''جب ہم قاضی صاحب کی ادبی تخلیقات کا ذکر کرتے ہیں تو ان میں عموماً ان کے تاریخی ناولوں کا ذکر نہیں کرتے ہیں۔'' یہ ذکر وہ کیوں نہیں کرتے ہیں اس کا جواز اِن الفاظ میں فراہم کرتے ہیں:

> ''تاریخی ناول، ناول کی ایک الگ ہی قسم ہے جس میں عموماً ناول نگار اپنے بیتے ہوئے عہد کو اس کے تمام تہذیبی اور تمدنی دبدبے کے ساتھ قد آور کرداروں اور ان کی شاندار مہمات اور پُروقار ڈرامائی مکالموں، ان کے ہوش رُبا معاشقوں اور ان کے عروج و زوال کی ولولہ انگیز کہانیوں کو رفیع الشان رزمیہ سلوب میں بیان کرتا ہے۔ ایسی شاندار تاریخی ناولوں پر تنقید کے اصول اور آداب بھی وہ نہیں ہوتے جو ایک عام آدمی کی زندگی کا نقشہ کھینچنے والی حقیقت نگار اور نفسیاتی یا سماجی ناول کی تنقید کے ہوتے ہیں۔ میں ذاتی طور پر تاریخی ناولوں میں دلچسپی نہیں رکھتا اس لیے ان پر تنقید کے آداب سے واقف نہیں اور نہ ایسا جوکھم اُٹھاتا ہوں۔''
>
> (ذہن جدید، فروری ۲۰۰۶ء، ص:۷۲)

کاش وارث علوی صاحب اس جوکھم کو اُٹھاتے تو انھیں خود احساس ہو جاتا کہ قاضی عبدالستار کے تاریخی ناول ان کی ادبی شناخت کے تعین میں معاون و مددگار ثابت ہوتے ہیں۔ اس ضمن میں داراشکوہ، صلاح الدین ایوبی اور خالد بن ولید خاصی اہمیت کے حامل ہیں۔ ان تاریخی ناولوں میں انھوں نے عبدالحلیم شرر کی روایت کو زندہ کرنے کے باوجود، ان سے ہٹ کر ایک منفرد ادبی رویّہ اور اسلوب اپنایا ہے۔ ان کے یہاں تاریخ نگاری محض بادشاہوں کی شکست و فتح سے عبارت نہیں بلکہ اس کا مقصد آمرانہ طرزِ حکومت کے پس منظر میں عوامی قوتوں کی جہدِ مسلسل اور اس کی تخلیقی آرزومندیوں کی داستان رقم کرنا ہے ایک ایسی داستان جس میں قوموں کی تقدیر بدل دینے کی

طاقت بھی محسوس ہوتی ہے۔ انھوں نے بادشاہوں اور شہنشاہوں کو مافوق الفطرت کرداروں کی طرح نہیں بلکہ اشرف المخلوقات کے روپ میں پیش کیا ہے۔ اپنے ناول ''دارا شکوہ'' میں شاہ جہاں کے محبوب بیٹے کی زندگی کو موضوع بنایا ہے جس کی دانشورانہ شخصیت اتحاد اور یکجہتی کی علامت تھی۔ اسی طرح انھوں نے ''صلاح الدین ایوبی'' میں صلیبی جنگوں کے فاتح کو مرکزیت دی ہے اور بادشاہت کو انسان کی فطری شکل میں پیش کیا ہے۔ ''خالد بن ولید'' میں تاریخِ اسلام کی ایک عظیم ہستی کو فکشن کے قالب میں ڈھال دیا ہے اور ہیرو ورشپ (Hero Worship) کی ایک نئی مثال قائم کی ہے۔

تاریخ کو فکشن کا موضوع بنا کر ادیب بہت بڑی ذمہ داری قبول کرتا ہے۔ وہ کُرید اور جستجو جو قاری کو کسی بھی کامیاب قصّے میں گُم ہو جانے پر مجبور کرتی ہے تاریخی موضوع میں ناپید ہو جاتی ہے۔ اس لیے کہ پڑھنے والا تاریخی کرداروں کے انجام سے آشنا ہوتا ہے اور مصنف کا طرزِ فکر تاریخی حقائق سے چشم پوشی اختیار نہیں کر سکتا۔ اس صورتِ حال میں مصنف کے ہاتھ میں صرف ایک حربہ رہ جاتا ہے اور وہ ہے فنی تاثیر جو قاری کے قصّے میں محو ہو جانے کا واحد سبب ہے۔ اس نکتہ کے پیشِ نظر قاضی عبدالستار نے اپنے تاریخی، طبقاتی اور تہذیبی شعور اور مطالعے و مشاہدے کی وسعت کے ذریعے تاریخی ناولوں میں تابناکی پیدا کی ہے۔ ماضی کی تہذیب، اس کا جاہ و حشم، رزم و بزم اور اس کے پس پردہ اقتدار کی دیوانی خواہشوں اور اس کی تکمیل کے حربوں کے جواز کو قاضی صاحب نے نہایت فنکارانہ ڈھنگ سے پیش کیا ہے۔ تاریخی حقائق کو تخئیلی قوت سے آمیز کرنے کے لیے انھوں نے ایک ایسا اسلوب وضع کیا ہے جو اپنی آراستگی اور اجنبیت کی بنا پر قاری کو نہ صرف ماضی کی محل سراؤں اور رزم گاہوں میں لا کھڑا کرتا ہے بلکہ ذہنی کچوکے بھی لگاتا ہے۔ مثلاً ''دارا شکوہ'' میں قاضی عبدالستار نے سامو گڑھ کی لڑائی کے لیے قاری کے ذہن کو نہایت منظم طریقے سے ہموار کیا ہے اور پھر میدانِ جنگ کی جو بساط بچھائی ہے وہ محض دو شہزادوں کے بیچ تاج و تخت کے حصول کی جنگ نہ رہ کر دو نظریوں کی آویزش میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ قاری بین

اسطور میں ساموگڑھ کے میدانِ جنگ سے ہی شاہ جہانی جمال، جہانگیری عدل اور اکبری جلال کے ساتھ صوفی سرمد، مجددّ الف ثانی اور دین الٰہی کی آہٹ کو بھی محسوس کر لیتا ہے۔ اسی لیے ترقی پسند اور رجعت پسند تہذیبی اقدار کے معرکے پر دلکش اسلوب میں لکھا گیا یہ بہترین تاریخی ناول قرار پاتا ہے۔ اس کا درج ذیل اقتباس ملاحظہ کیجیے جس کی سطریں قاضی عبدالستار کے چھپے تہذیبی درد کو آشکار کر رہی ہیں:

''جب شاہجہاں آباد کے گنجان بازاروں سے دارا کی رسوائی کا بدقسمت جلوس گزرا تو سڑکیں اور چھتیں اور چبوترے اور دروازے انسانوں سے بھر گئے۔ عالمگیر (اورنگ زیب) نے دارا کو کوچہ و بازار میں اس لیے پھرایا تھا کہ رعایا اس کے انجام کو دیکھ لے تاکہ کسی وقت کوئی جعلی داراشکوہ کھڑا ہو کر تخت و تاج کا دعویٰ نہ کر سکے۔ ہُوا یہ کہ ولی عہد سلطنت کی تقدیر کی غداری کا یہ بھیانک منظر دیکھ کر رعایا بے قرار ہوگئی۔ اس قیامت کی آہ و زاری برپا ہوئی کہ تمام شاہ جہاں آباد میں کہرام مچ گیا۔ اتنے آنسو بہائے گئے کہ اگر جمع کر لیے جاتے تو دارا اپنے ہاتھی سمیت اُن میں ڈوب جاتا۔ اتنے نالے بلند ہوئے کہ اگر اُن کی نوائیں سمیٹ لی جاتیں تو شاہ جہانی توپوں کی آوازوں پر بھاری ہوتیں۔'' (ص:۲۲۱)

اس تہذیبی آشوب کی ایک اور مثال مذکورہ ناول سے ملاحظہ ہو:

''اس مقبرے کی گود میں صرف ایک شہنشاہ آرام فرما نہیں جس کی اولاد نے ہندوستان کی تاریخ میں ایک سنہری جلد کا اضافہ کیا بلکہ وہ داراشکوہ بھی سو رہا ہے جو ایک تہذیب، ایک تمدن، ایک کلچر کو زندہ کرنے اٹھا تھا لیکن تقدیر نے اس کے ہاتھ سے قلم چھین لیا اور تاریخ نے اس کے اوراق پر سیاہی پھیر دی۔'' (ص:۲۰۸)

تاریخی موضوعات زیادہ تر پُرشکوہ اور خطیبانہ نثر کے متقاضی ہوتے ہیں۔ قاضی عبدالستار نے اسی لیے اپنے اسلوبِ بیان کو منفرد اور پُرکشش بنانے کے لیے ہر ممکن کوشش کی۔ ان کے اسلوب میں جو چیز قاری کو بار بار متوجہ کرتی ہے وہ ہے خطیبانہ نثر کی جمالیات جو اردو ادب میں شاید ابوالکلام آزاد کے علاوہ کہیں اور نہیں ملتی۔ قاضی صاحب کا پُرشکوہ اسلوب، ان کی فکری انفرادیت کا ایک قدرتی سرچشمہ ہے۔ خالد بن ولید کا ایک اقتباس ملاحظہ کیجیے:

> ''تکان؟ ہم جہاد کے لیے جب تلوار نکالتے ہیں تو تکان کو نیام میں ڈال دیتے ہیں۔ خدا کی قسم اگر یہ سالار کا حکم ہو تو تن تنہا لشکرِ ایران پر جا پڑوں۔'' (ص: ۳۰)

یا پھر صلاح الدین ایوبی کا یہ اقتباس دیکھیے:

> ''ہم نے خدا کی رحمت سے ایک سلطنت پیدا کی اور سلطان کہلائے لیکن درحقیقت ہم خدا کی امانت اور تمہاری خدمت کے امین تھے، آج یہ امانت اپنے پروردگار کو سونپتے ہیں اور وصیت کرتے ہیں کہ ہم اپنی طرف سے کسی کو اس سلطنت کا وارث قرار نہیں دیتے ہیں۔ جس پر تمہیں اتفاق ہو اُسے بادشاہ بنالو۔'' (ص: ۱۸۷)

بلا شبہ یہ اسلوب خطیبانہ ہے۔ خطیبانہ اسلوب زبان پر مکمل دسترس سے حاصل ہوتا ہے اور اس کے ذریعے اثباتِ انا کے دروازے وا ہوتے ہیں۔ یہ بات قاضی صاحب کے ہر مداح پر عیاں ہے کہ وہ جب اپنی انانیت کی انتہائی بلندی پر پہنچتے ہیں تو قاری دیر تک ان کی اس خود اعتمادی اور بلند حوصلگی کے سحر میں گرفتار رہتا ہے۔

خطیبانہ طرزِ نگارش میں قاری کو متاثر کرنے، اسے اپنی لہروں کے ساتھ بہا لے جانے اور اسے اکتاہٹ سے محفوظ رکھنے کی بے حد قوت ہوتی ہے۔ اسی لیے

قاضی عبدالستار کی تحریریں قاری کے حواسِ خمسہ کو اپنے قبضے میں کر لینے کی طاقت رکھتی ہیں۔ انھوں نے فرسودہ اور گھسے پٹے تخلیقی اظہار سے شعوری طور پر انحراف کرتے ہوئے اپنی تحریر کو زندگی اور حرارت پہنچانے والا اسلوب عطا کیا ہے جو قاری کو متاثر ہی نہیں کرتا مرعوب بھی کرتا ہے۔ ہم عصر اردو ادب میں شائد کوئی دوسرا نثر نگار نہیں جو کسی واقعے کی عکاسی اس کی تمام تر جزئیات کے ساتھ اس پرشکوہ انداز میں کر سکے۔ جملوں کے در وبست اور فقروں کی سحر انگیزی و اثر آفرینی سے قطع نظر، روانی اور تسلسل بھی کسی اور کے یہاں مشکل سے ملے گا۔ ناول ''غالب'' کا یہ اقتباس ملاحظہ ہو جس میں ۱۸۵۷ء کے ناکام انقلاب کے منظر کو یوں اُجاگر کیا گیا ہے:

''خون اُگلتی آوازیں، جان دیتی آوازیں، اپنی موت کی اطلاع دیتی آوازیں، اپنے پیاروں کو فرار کی ترغیب دیتی آوازیں، اپنی مدد کو پکارتی آوازیں اپنی مدد سے نکارتی آوازیں، لیکن ان کے جواب میں سیسہ و بارود کے علاوہ کوئی آواز نہ تھی۔ ان کی مدد کو نہ آسمان سے شہید اُترے اور نہ زمین سے غازی اُٹھے۔ وہ قصاب خانے کے جانوروں کی طرح اپنی اپنی باری پر ذبح ہوتے رہے۔ کشمیری بازار سے دریا گنج تک محلّے کے محلّے قتل ہوتے رہے۔''

(ص: ۲۳۰)

جنوادی لیکھک سنگھ سے جُڑے اس فنکار کے اسلوب میں سادگی کا جوہر بھی موجود ہے مگر اس سادگی میں قوت وشوکت کا لہو سرگرم نظر آتا ہے جس کی وجہ سے سادگی بھی زندہ اور تازہ بن جاتی ہے۔ ایسی جگہوں پہ تخلیقی نثر کے اعلیٰ نمونے دیکھنے کو ملتے ہیں جو فصاحت سے مزین ہیں۔ یہ اقتباسات ملاحظہ ہوں:

''دھوپ سے چمکتے صحرا میں اپنی قوت وشوکت کا اظہار کرتا گھوڑا جیسے سلطنت صحرا کا شہزادہ خراج قبول کرنے نکلا ہو۔''

''بوڑھی اور عیاش قوموں کے بھاگے ہوئے سپاہی دوبارہ

میدانِ جنگ میں بھاگنے کے لیے آتے ہیں۔''

''جہاں شہرت و اقبال کی سواری اُترتی ہے وہیں حسد کے کُتّے بھونکنے لگتے ہیں۔''

''جتنے شیر شکار کیے جاتے ہیں اتنی لومڑیاں نہیں ماری جاتیں۔''

قاضی صاحب بعض اوقات ہم وزن اور مقفّیٰ الفاظ کے استعمال سے لہجہ میں نغمگی اور ترنم کی ایک دھیمی لَے پیدا کرتے ہیں۔ یہ دھیمی لَے قاری کو نثر کے اُس دور میں پہنچا دیتی ہے جب مقفّیٰ اور مسجع عبارتیں لکھنے کا چلن تھا۔ کل اور آج میں فرق یہ ہے کہ قاضی عبدالستار کی نثر میں محض بناوٹ یا تصنّع کے بجائے فطری سادگی بھی ہوتی ہے مثلاً:

''ڈھل گرجنے لگے اور نقارے کڑکنے لگے۔''

''زمین ہلنے لگی، آسمان لرزنے لگا۔''

''ڈھل بجنے لگا، میدانِ جنگ بجنے لگا۔''

اسی طرح صنعتِ تکرار اور صنعتِ توضیح سے قاضی صاحب نثر میں زور اور اثر پیدا کرتے ہیں۔ سہ حرفی، چہار حرفی الفاظ، مترادفات کی تکرار اور ان کی توضیح جیسی چیزیں قاضی عبدالستار کی نثر میں جابجا ملتی ہیں نیز ان کی معنویت اور تاثیر میں اضافہ کرتی ہیں۔

اسلوب کی دل نشینی اور اثر انگیزی میں پیکر تراشی بھی اہم کردار ادا کرتی ہے۔ وقار، شان و شکوہ اور متاثر کرنے والی قوتیں زیادہ تر تمثال سے پیدا ہوتی ہیں۔ پیکر تراشی کے ذریعے احساسات کو آسانی سے حرکت پذیر کیا جا سکتا ہے۔ قوتِ گفتار کو محسوسات کی زندہ شکل میں بدلا جا سکتا ہے اور اپنی آنکھوں کا دیکھا دوسروں کو ہو بہو دکھایا جا سکتا ہے۔ امیجری کا استعمال بھی قاضی عبدالستار نے خوبی سے کیا ہے۔ وہ باہم متضاد اشیاء میں توازن و تناسب پیدا کر کے اپنے اسلوب کو رزم و بزم کی اس کیفیت سے ہمکنار کرتے ہیں جو اُن کے انانیتی اسلوب کو اسلوبِ جلیل کی حدود میں داخل کر دیتی ہیں۔ قاضی صاحب اکثر مترادفات کے حسنِ استعمال سے اسلوب کو خطیبانہ رنگ دیتے ہیں اور اس کے لیے استعاروں کا بھی

استعمال کرتے ہیں اور تشبیہات کا بھی۔ اُن کی خوبی یہ ہے کہ تشبیہات و استعارات پیش پا افتادہ ہوں یا تازہ، پیش کش کے انوکھے انداز کی بنا پر عبارت کو رعنائی اور زیبائی عطا کرتے ہیں اور ان کو اپنے ہم عصروں میں منفرد بناتے ہیں۔ وہ پُر شکوہ الفاظ کے سہارے جو سحر انگیز فضا خلق کرتے ہیں، قاری ناول ختم کر لینے کے بعد بھی اس میں دیر تک اسیر رہتا ہے۔

(۴)

قاضی عبدالستار کے ذکر میں اُن کے اُس دلچسپ تخلیقی تضاد کا ذکر ضروری ہے جو انھیں علی الاعلان ترقی پسند ہونے کے باوجود ماضی کے ایوانوں، سائبانوں، بُرجیوں، محرابوں اور شکارگاہوں میں چکراتا پھرتا ہے۔ قاضی صاحب کے اندر ایک انتہائی رومانی روح ہے جو ہمیشہ پیاسی رہی۔ ''شب گزیدہ'' ہو یا ''حضرت جان'' یا ''پہلا اور آخری خط'' ہر جگہ ایک پیاسی اور بے چین روح چھٹپٹاتی نظر آئے گی، یہ چھٹپٹاہٹ کبھی جیجو بھیا کی صورت میں ظاہر ہوتی ہے کبھی نجمہ اور اُوشا کی شکل میں۔ ہر جگہ یہ بے چین روح اپنے عصر سے غیر مطمئن اور ماضی کے تئیں ہمدرد نظر آتی ہے۔ یہ ہمدردی ''یک طرفہ حمایت'' نہیں ہے، اسی لیے خالد بن ولید اور صلاح الدین ایوبی کا مطالعہ بھی ہمیں اُس پورے منظرنامے سے مرعوب نہیں کرتا مگر یہ بھی نہیں کہا جا سکتا کہ قاری اس منظرنامے کے تئیں کسی اکتاہٹ یا بوژدم کا شکار ہوتا ہے، جب کہ ''آگ کا دریا'' کے ابتدائی پچاس صفحات ایسی ہی اکتاہٹ کا سبب بنتے ہیں۔

ادب کی مُعاصر آگہی (جس کی وجہ سے کسی فن پارے کی معنویت نمایاں ہوتی ہے) کی اہمیت کے سب سے بڑے قائل ترقی پسند ادباء اور ناقدین رہے ہیں اور اس نقطۂ نظر سے جن وادی لیکھک سنگھ سے جڑے ہوئے قاضی عبدالستار کی تحریریں بڑا سوالیہ نشان کھڑا کرتی ہیں ایک طرف ان کے ناول مثلاً ''خالد بن ولید''، ''داراشکوہ''، ''صلاح الدین ایوبی'' وغیرہ ہیں تو دوسری طرف سماجی شعور کے منکر شمس الرحمن فاروقی اور انور سجاد ہیں۔ ایسے میں ''کئی چاند تھے سر آسماں'' اور

''خوشیوں کا باغ'' کی معنویت کو کیسے نمایاں کیا جائے؟ کیا قاضی عبدالستار، انور سجاد اور شمس الرحمٰن فاروقی تینوں ادیب عہدِ زوال کے تہذیبی منظر ناموں (Deca dent culture) کے مصوّر یا مجسّمہ ساز ہیں؟

یہ سوال اس لیے بھی اہم ہے کہ مذکورہ بالا ناول نگار دو مختلف رُجحانوں کے دلدادہ ہیں، اور ادب کی تفہیم کے سلسلے میں لگا تار دو مختلف قسم کے محاوروں کا استعمال کرتے رہے ہیں۔ اس کے باوجود اگر ان کا تخلیقی خام مواد یکساں، تہذیبی مطمحِ نظر مماثل اور تخلیقی نقطۂ ارتقاز ایک ہے تو قاری کے ذہن میں ایک اشتباہ پیدا ہوتا ہے کہ تحریکی اور رُجحانی مطابقتیں دراصل عصر اور حالات کا نتیجہ ہوتی ہیں مگر تخلیقی رویّوں کا رومانی اور غیر رومانی ہونا، انقلابی اور اصلاحی نظر آنا، ترقی پسند اور رجعت پسند محسوس ہونا، یہ سب کچھ ناول نگار کے تخلیقی باطن کی ایسی کروٹیں ہیں جن کی شناخت کے مراحل میں اگر قاری یا ناقد تعصبات وتحفظات اور سود وزیاں سے بے نیاز ہو جائے تو اُسے قاضی عبدالستار جیسے ترقی پسند کی رومانیت اور انور سجاد جیسے جدید کی ترقی پسندی پر ایمان لانا پڑے گا۔!!

OOO

عبدالصمد کے ناول
عہدِ حاضر کا تخلیقی رزمیہ

عبدالصمد نے اپنے ناولوں میں زندگی کے حقائق کی غیر مشروط جستجو اور شناخت پر توجہ مرکوز کی ہے۔ انھوں نے نئی نسل کی ذاتی سوچ اور نجی مجبوری کو سیاسی اور سماجی نظام سے ہم آہنگ کرکے اُسے ایک تخلیقی جہت عطا کی اور عصرِ حاضر میں زندگی کے تیزی سے بدلتے ہوئے نظام کو سمجھنے اور اس کو فنی شعور کے ساتھ قاری تک پہنچانے کا اہتمام کیا ہے۔ یہ بات کسی حد تک اُن کے پہلے ناول ''دوگز زمین'' سے متعلق بھی کہی جاسکتی ہے جو ۱۹۸۸ء میں شائع ہوا اور جس کی مقبولیت کے پیشِ نظر ۱۹۹۰ء میں اُسے ساہتیہ اکادمی ایوارڈ دیا گیا۔ ''دوگز زمین'' کے بعد عبدالصمد چار اور ناول لکھ چکے ہیں۔ قابلِ غور یہ ہے کہ اس ناول کے بعد ''مہاتما''، ''خوابوں کا سویرا''، ''مہاساگر'' اور ''دھمک'' کا معیار کیا ہے؟ کیا عبدالصمد پہلی ہی جست میں جس مقام تک پہنچ گئے تھے، اُسے برقرار رکھ سکے ہیں؟ اور اگر کوئی تبدیلی رونما ہوئی ہے تو وہ کس نوعیت کی ہے؟ اسلوب کے اعتبار سے یا تکنیک کے اعتبار سے؟ ان کا طریق عمل یا طریق کار کیا رہا ہے؟ اور معاصر اردو ناول کے منظر نامہ پر وہ کہاں نظر آتے ہیں؟ زیرِ نظر مقالہ، مذکورہ سوالات پر مرکوز ہے۔

عبدالصمد ناول کی دُنیا میں خاموشی سے نہیں بلکہ اجتہاد کرتے ہوئے، آواز پیدا کرنے والے قدموں کے ساتھ داخل ہوئے، اور اپنے پہلے ہی ناول سے انھوں

نے اردو دُنیا کو چونکا دیا۔ بہادر شاہ ظفرؔ تو بدنصیب تھا کہ اُسے کوئے یار میں دو گز زمین میسّر نہیں آئی لیکن عبدالصمد کو دو گز زمین کا صلہ ملا، پذیرائی ہوئی، درازیٔ عمر کی دعائیں دی گئیں کہ وہ اپنے نوکِ قلم سے سماج میں انقلاب لاسکیں، فرقہ پرستی، تعصب اور تنگ نظری کے بخیے اُدھیڑ سکیں۔

''دو گز زمین'' بہاری مسلمانوں (مشرقی پاکستان میں اردو بولنے والوں) کی جہد انگیز روداد ہونے کے باوجود تمام مہاجرین کی کہانی بن گئی ہے۔ واقعات کی ترتیب، پلاٹ کی بُنت، ماحول کی پیش کش اور کرداروں کے برتاؤ کے اعتبار سے اس ناول کو بہت شہرت ملی۔ اس ناول پر تفصیلی گفتگو (ہند ہم عصر اردو ناول: تقسیم در تقسیم کے حوالے سے) اِس مجموعہ (اردو کا افسانوی ادب) میں شامل ہے۔

''دو گز زمین'' قومی یک جہتی اور حُبّ الوطنی کے جذبہ سے معمور خلافت تحریک سے شروع ہوتا ہے اور تمام سیاسی، سماجی، ثقافتی، معاشی اور لسانی خلفشار اور تعصبات کا پردہ چاک کرتے ہوئے قیامِ بنگلہ دیش پر ختم ہوتا ہے۔ فنی اعتبار سے چُست دُرست یہ ناول جہاں ایک طرف اس کی وضاحت کرتا ہے کہ:

> ''کانگریس اور مسلم لیگ کی بُنیادوں پر گھر گھر تقسیم ہو گئے تھے۔ ہندو مسلمان کا امتیاز لوگوں کے درمیان جگہ جگہ اپنا اَن دیکھا ہیولیٰ کھڑا کرتا پھر رہا تھا۔ پنجاب اور بنگال کے بہت سے علاقوں میں کئی ہندو اور مسلم فساد ہو چکے تھے۔۔۔ مسلم لیگ والے پاکستان کا خواب دکھا کر جا چکے تھے۔ ان کے جانے کے بعد ہندو مہا سبھا نے ان کے اس خواب کی ایک بھیانک تعبیر کو ہر ہندو گھر میں پہنچانے کا ذمہ لے لیا تھا......''
>
> (ص: ۳۱)

فرقہ وارانہ بُنیاد پر اس داخلی تقسیم کے ساتھ ذہنوں کی تقسیم کو بھی عبدالصمد نے مذکورہ

ناول میں بڑی مہارت سے پیش کیا ہے۔ تہذیبی اور لسانی ٹکراؤ بھی اس ناول کا بنیادی محور ہے۔ پروفیسر قمر رئیس نے دُرست کہا ہے کہ:

''اِس دہے میں برِصغیر ہندو پاک میں جو چند ناول لکھے گئے ہیں اُن میں ''دو گز زمین'' اپنے نہایت سلجھے ہوئے Treatmentاور گہری حقیقت نگاری کی وجہ سے نُمایاں رہے گا۔ اِس کے کردار میرے وجود کا حصّہ بن چکے ہیں۔ یہ صرف ایک بین نہیں بلکہ ہندوستان کے لاکھوں مسلمان خاندانوں کی المناک داستان ہے۔''

بلا شبہ ہندوستانیوں خصوصاً مسلمانوں کو بیسویں صدی میں جن مراحل سے گزرنا پڑا ہے، اُس کی نہایت مؤثر عکاسی ''دو گز زمین'' میں ہوئی ہے۔ اِس ناول کے چار سال بعد ''مہاتما'' منظرِ عام پر آیا۔ اس کا موضوع ''درسگاہوں کا پامال ہوتا ہوا تقدس'' قرار دیا جا سکتا ہے۔ طلباء، اساتذہ اور انتظامیہ کے قول و فعل کے مثلث سے ابھرنے والے اس ناول میں تعلیمی اداروں کی حالتِ زار کو نہایت تیکھے اسلوب میں پیش کیا گیا ہے۔ کڑواہٹ دانستہ نہیں، غیر دانستہ طور پر شامل ہوئی ہے، اور شاید اس وجہ سے بھی کہ مصنف خود بھی درس و تدریس سے وابستہ ہے جو تعلیمی معیار کو بہتر بنانے کے لیے برسوں انتظامیہ میں شامل رہا اور جب ذہنی تناؤ نے بیزاری کی شکل اختیار کی تو پرنسپل شپ سے استعفیٰ دے دیا۔ یہی سب کچھ بڑے منظم طریقے سے ''مہاتما'' میں ہے:

''آج سماج میں، خاص کر تعلیمی اداروں میں جو پچویشن پیدا ہو گئی ہے اسے روکنا یا اُسے کوئی دوسرا موڑ دینا ہمارے بس کی بات نہیں......''

ناول کا مرکزی کردار، راکیش تعلیمی اداروں میں رائج مجرمانہ بدعنوانیوں کے خلاف صف آرا ہوتا ہے تو اُسے بھی تعلیمی مافیا اپنے حربے استعمال کر کے بے ایمانی کی

دلدل میں گھسیٹ لیتی ہے:

> ''راکیش جو ایک کنویں میں گر کر پھر وہاں سے رستم کی طرح تڑپ کر باہر نکلا...... اسے کیا معلوم تھا کہ گھاس پھوس کے پیچھے خسرو نے مسلسل سات کنویں کھُدوا رکھے ہیں۔ اکیسویں صدی کے بڑے سے پھاٹک پر پڑا بڑا سا تالا لگا تھا کیونکہ راکیش اور اس کے ساتھیوں کو اکیسویں صدی میں داخل ہونے کی اجازت نہیں تھی۔'' (ص:۱۳۲)

اُستاد شاگرد کے باعزت رشتے کی پامالی کے بعد ''خوابوں کا سویرا'' سامنے آیا ہے۔ یہاں نئی نسل بے سمتی کا شکار ہے۔ ''مہاتما'' میں راکیش حالات سے نبرد آزما رہا تو ''خوابوں کا سویرا'' میں کئی کردار الگ الگ زاویوں سے اپنا تشخص قائم کرتے ہیں حالانکہ ان کا نقش مدھم ہے لیکن وہ اپنے وجود کا احساس کراتے ہیں۔ ضمیر الدین، کلثوم اور انوار کے کرداروں سے واضح ہوتا ہے کہ زمینوں کی تقسیم نے تہذیبوں کا بھی بٹوارہ کر دیا ہے جس سے اتحاد اور یگانگت پر ضرب آئی ہے، رشتوں کا پاس ولحاظ ختم ہوتا جا رہا ہے۔ عبدالصمد نے اس ناول کو اُن لوگوں کے نام معنون کیا ہے جو ۱۹۴۷ء کے بعد ہندوستان کی سرزمین پر پیدا ہوئے ہیں یعنی وہ نسل جو اس دھرتی کے ذرّے ذرّے سے محبت کرتی ہے، خوشحالی اور سالمیت کی دعائیں مانگتی ہے۔ لیکن اُسی کو شک کی نگاہ سے دیکھا جاتا ہے۔ مصنف قاری کے ذہن میں آہستہ آہستہ یہ تاثر اُبھارنے میں کامیاب رہا ہے کہ بدلے ہوئے نظام کی اس ابتری کے ذمہ دار اقتدار کی سیاست کرنے والے وہ مفاد پرست ہیں جنھوں نے دولت اور طاقت کو آدرش تسلیم کر لیا ہے۔ مُنّا لال اور پنّا لال کے وسیلے سے خواب اور سویرے کی تفسیر وتعبیر کرتے ہوئے ناول نگار نے اشرف المخلوقات سے اپنی مثبت توقعات قائم رکھی ہیں جبکہ ''مہاتما'' میں مثبت کم، منفی پہلو زیادہ نظر آتا ہے۔

عبدالصمد تخئیل کی جدّت سے کم، حقیقت کی سنگلاخی سے زیادہ کام لیتے ہیں اسی لیے پیرایۂ اظہار میں تندی اور تلخی ہے جس کا اظہار ''مہا ساگر'' میں ہوا ہے۔ اس ناول میں مشترکہ تہذیب اور آپسی رواداری ہے تو نفرت انگیز چہرے اور مکّارانہ طریقے بھی ہیں جن پر کبھی خوش فہمی کا گمان ہوتا ہے تو کبھی انتہائی بے بسی کا احساس۔ پُرانی نسل میں ویاس اور منشی اللہ دین کو ایک دوسرے پر اعتماد ہے۔ اُن میں محبت ہے، رواداری ہے کیونکہ ابھی اُن کے:

''بوڑھے ہاتھوں میں اتنی طاقت ہے کہ وہ اپنی عزت، وقار اور مریادہ کی حفاظت کر سکیں۔'' (ص:۱۳۰)

مگر اُن کے بچوں نرنجن اور صلاح الدین میں وسیع النظری اور دوراندیشی کا فقدان ہے۔ دونوں کے ذہنوں میں فرقہ پرست عناصر اس طرح زہر گھولتے ہیں کہ دونوں اپنے اپنے موقف کا مضبوطی سے دفاع کرتے ہیں بلکہ اس کو منوانے کے لیے تمام حربے استعمال کرتے ہیں۔ ناول میں مرکزیت نرنجن کو حاصل ہے۔ وہ ''ہندوستان کی ملی جلی سبھیتا'' پر ریسرچ کر رہا ہے۔ سُپر وائزر، پروفیسر یادو صحیح سمت کی نشاندہی کرتا ہے مگر پروفیسر لکشمی نرائن جسے وہ اپنا روحانی گرو تسلیم کرتا ہے، اس حد تک ورغلاتا ہے کہ اسے منشی جی کی پدرانہ شفقت میں بھی سات سو برس کی حکومت کا اتہاس دکھائی دیتا ہے۔ شُدھ اشُدھ کی لعنت میں مبتلا ہو کر وہ کہتا ہے کہ سکھ، عیسائی، مسلمان، پارسی، یہودی یہاں رہ سکتے ہیں مگر ہندو سماج کا انگ بن کر، Main Stream میں شامل ہو کر جبکہ اس کے والد کا نقطۂ نگاہ ہے:

''ہماری تہذیب تو وہ مہا ساگر ہے جس میں چھوٹے چھوٹے دریا آ کر ملتے ہیں تو وہ بھی مہا ساگر کا ہی انگ بن جاتے ہیں۔ ہم اپنے اندر احساسِ کمتری کو کیوں جگہ دیں۔''

(ص:۱۳۲)

عبدالصمد نے اس ناول میں بھی مسلم معاشرے کی ذہنی کشمکش کی اچھی

تصویر کشی کی ہے۔ آزادی کے بعد مسلمان تذبذب کا شکار ہے۔ نئی نسل کو شکایت ہے کہ اس کو دہشت گرد یا دہشت گردی کا حامل قرار دیا جا رہا ہے، سرکاری ملازمت کے دروازے بند ہوتے جا رہے ہیں مگر ہاشم علی جیسے لوگ بھی موجود ہیں جو نئی نسل کو سمجھاتے ہیں:

''دیکھو بیٹا، اللہ نے ہمیں عقل دی ہے، سوچ دی ہے، ہم صحیح بات سوچیں، یہ ہمارا ملک ہے، ہمیں ہر حال میں اس کی خدمت کرنی ہے اور اسے بنانا سنوارنا ہے۔'' (ص:۱۸۸)

اور اس کے لیے وہ اپنے لختِ جگر کو بتاتے ہیں کہ:

''ہم خوب پڑھیں، خوب محنت کریں ...... صرف اسی سے ہم کامیاب ہو سکتے ہیں اور مقابلے میں آگے نکل سکتے ہیں۔''

(ص:۱۸۸)

زندگی کے روشن اور تاریک پہلوؤں کو محیط یہ ناول قاری کو عصری مسائل سے آگاہ کراتا ہے۔ ویاس جی جب منشی جی سے بے بسی کے عالم میں یہ کہتے ہیں کہ ان حالات میں آپ کسی محفوظ جگہ چلے جائیں تو وہ جواب دیتے ہیں کہ ''چلّر کے ڈر سے کوئی لنگوٹی چھوڑتا ہے سرکار'' مگر محاورے غلط ثابت ہوتے ہیں، رائی کے پہاڑ بنتے ہیں اور پتھر کے پہاڑ گرتے ہیں۔ دونوں اپنوں کی بے حسی پر آٹھ آٹھ آنسو روتے ہیں اور نئی نسل کو سمجھاتے ہیں کہ نام نہاد خانوں میں منقسم مسائل کو صرف مسائل سمجھا جائے، اُن پر کوئی لیبل نہ لگایا جائے۔

سلیقے سے ترتیب دیا گیا یہ ناول پُر پیچ راہوں سے گزر کر جب عروج پر پہنچتا ہے تو گھٹن کا ماحول ختم ہوتا ہے۔ بند دریچے کھلتے ہیں اور خوشگوار ہواؤں کے جھونکے آتے ہیں۔ اس طرح ناول کسی حتمی نتیجے کے بجائے اس نکتہ پر ختم ہوتا ہے کہ مشترکہ تہذیب اور رواداری کا ''مہا ساگر'' برقرار رہے گا اور نرنجن کا بیٹا صلاح الدین کے بیٹے کے ساتھ، ایک دوسرے کا سہارا بن کر زندگی کا سفر طے کرتا رہے

گا؟ مگر کیسے؟ کس طرح؟ کیا اپاہجوں کی طرح؟

> ''نرنجن کا معذور بیٹا اپنے ہم سن کسی دوسرے بچے کے سہارے آہستہ آہستہ چلا جا رہا تھا۔ اُسے اپنے بچے کی بے بسی پر رونا سا آ گیا، اس کی دھرم پتنی اس کی اندرونی کیفیت کو سمجھ گئی اور دھیرے دھیرے اس کی پیٹھ پر ہاتھ پھیرنے لگی۔ ''یہ کون بچہ ......؟'' اس نے اندر اندر اپنے آنسو پیتے ہوئے دریافت کیا۔
> ''...... صلاح الدین کا ......'' چائے کی پیالی اس کے ہاتھوں میں ڈگمگائی۔ ''صلاح الدین کا......؟'' ہاں جی ...... وہ بیچارہ بھی پیدائشی لنگڑا ہے، دونوں ایک ہی کلاس میں پڑھتے ہیں اور ایک دوسرے کے سہارے بڑے مزے سے اسکول چلے جاتے ہیں ......''۔ (ص:۳۱۱)

''مہاتما''، ''خوابوں کا سویرا'' اور ''مہا ساگر'' ہمارے عہد کی تلخ حقیقت کو ضرور پیش کرتے ہیں مگر ان میں واقعات کی ترتیب، کہانی کی بُنت اور ماحول کی پیش کش اتنی چست دُرست نہیں ہے جتنی کہ ''دو گز زمین'' میں تھی۔ اسلوب میں بھی وہ بے تکلف اظہار نہیں جس کے لیے عبدالصمد پہچانے جاتے ہیں۔ یہاں ناول کی زبان سے بحث نہیں کیونکہ جس طرح ناول کی کوئی مخصوص تکنیک فارم نہیں، اُسی طرح اُس کے اظہار کے لیے کوئی متعین زبان بھی نہیں ہوتی لیکن اس بات کا خیال ضرور رکھا جاتا ہے کہ زبان کے اصول سے چھیڑ چھاڑ نہ کی جائے۔ اس کی آزادی مکالماتی نظام میں تو دی جاتی ہے لیکن مکالموں کے دائرے سے باہر اُسی صورت میں آزادی مل سکتی ہے جب وہ مجموعی طور پر ناول کو تقویت پہنچا رہی ہو۔

مذکورہ تینوں ناولوں کی بہ نسبت ''دھمک'' زیادہ بہتر ہے۔ یہ ناول قاری کو ماضی کی کہانیاں دُہرانے کے بجائے حال پر بھروسہ کرنے والی زندہ قوم بننے پر اُکساتا ہے۔ اس میں بھی عبدالصمد نے سماج سے سیاست کی طرف جست لگائی

ہے مگر قرینے سے۔ اُن کا کہنا ہے کہ:

''آج کی زندگی میں سیاسی عوامل کا بہت گہرا دخل ہے کیونکہ اب یہ ایوانوں اور قصروں میں مقیّد نہیں رہی۔ ہر وہ سانس جو انسان کے اندر جاتی ہے اور ہر وہ سانس جو اندر سے باہر آتی ہے، سیاسی عوامل سے متاثر ہے...... چوبیس گھنٹوں میں ہم کتنی بار ان کے بارے میں سوچتے اور باتیں کرتے ہیں۔ سیاست انسان کو بہت عزیز ہے اور سیاست سے وہ نفرت بھی کرتا ہے۔ سیاست نے آج ہم کو چاروں طرف سے یوں حصار میں لے لیا ہے کہ ہم اس سے بھاگنا بھی چاہیں تو نہیں بھاگ سکتے......''

(مہا ساگر، پُشت پر)

موجودہ سیاسی ماحول میں روز افزوں بدعنوانی کو عبدالصمد نے توجہ کا ہدف بنایا ہے۔ صورتِ حال کو واضح کرنے کے لیے وہ حالات و حادثات کو اس طرح ترتیب دیتے ہیں کہ قاری پس منظر اور پیش منظر دونوں سے واقف ہو جاتا ہے اور یہ محسوس کر لیتا ہے کہ آج جس کو جہاں اور جب موقع مل رہا ہے، اپنی دو اینٹ کی عبادت گاہ بنوا کر دین و دُنیا دونوں کما رہا ہے۔ اس صورتِ حال میں کوئی فلاح و بہبود کا کام کرنا بھی چاہتا ہے تو وہ کیسے کرے اور لوگ کیونکر اس پر اعتبار کریں۔

عبدالصمد کے سبھی ناولوں میں تاریخ وتہذیب، معاشرت اور سیاست مل کر اپنے عہد کے آشوب کی شکل اختیار کرتے ہیں۔ یہ صورتِ حال ''دھمک'' میں بھی ہے۔ بھگوان پور، بھگوان داس اور راجہ رام کے دائرے میں گردشِ ایّام جو کہانی سُناتے ہیں وہ آج کی تلخ حقیقت ہے۔ بھگوان پور ایک چھوٹا سا گاؤں ہے جہاں:

''ایک خاص ذات کے چند نوجوانوں نے سات کنواری، معصوم اور بے گناہ لڑکیوں کی عزت کی دھجیاں اڑائی تھیں، اور

یہ شرمناک منظر ان کے گھر کے افراد کو دیکھنے پر مجبور کیا گیا
تھا۔" (ص:۳۹)

"عزت کے بھی لٹیرے ہتھیار بند تھے۔" ان اطلاعات سے قاری کو ناول کے لینڈ اسکیپ کا احساس ہوجاتا ہے۔ زمینداری اونچی ذات والوں کی تھی۔ دلت کھیتوں میں کام کرتے تھے۔ سرکاری شرح مزدوری اور حد بندی کا قانون کاغذ پر تھا۔ اُن کے نام ووٹر لسٹ میں تھے، ووٹ بھی پڑتے تھے لیکن وہ خود کبھی ووٹ ڈالنے نہیں گئے تھے۔ تناؤ اور تجسس سے بھرپور ناول میں پہلا موڑ اُس وقت آتا ہے جب گاؤں والوں کے ذہنوں میں اس اجتماعی عصمت دری کے بعد یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ وہ کب تک "ہمارا مال، ہماری کھیتی بلکہ ہماری بہو بیٹیوں کی عزت لوٹتے" رہیں گے؟ اور وہ "بزدلی جو کئی پیڑھیوں سے ہماری ہڈیوں میں پل رہی ہے" ختم ہوگی۔ بہر حال شیطانی راج کے ردِ عمل کے تصور کے ساتھ ساتھ ناول کے چھٹے حصہ میں احتجاج کے سُر بھی سُنائی دے جاتے ہیں:

"سچائی کا سامنا کرنے کی شکتی پیدا کرو۔ ستیہ ایک شکتی ہے،
اس سے منھ نہیں موڑا جا سکتا۔" (ص:۳۸)

'پچھڑی جاتی' کا ایک جوشیلا نوجوان راجو، جو ساتویں جماعت پاس ہے، نچلی ذات کی لڑکیوں کی آبروریزی پر سخت احتجاج کرتا ہے۔ طرح طرح کی اذیتیں برداشت کرتا ہے۔ خفیہ پولیس رپورٹ میں راجو کا تعلق اُس انتہا پسند گروہ سے بتاتی ہے جو گاؤں گاؤں ہتھیار تقسیم کرتا ہے اور لوگوں کو ایک طرح سے بغاوت پر اُکساتا ہے۔ وہ انقلاب کا جوش لیے ہوئے نکسلی تنظیم سے جُڑنا چاہتا ہے مگر جائے پناہ کی تلاش میں سیاست کے میدان میں پہنچ جاتا ہے اور ضمیر کی آواز کو دباتے ہوئے بے ضمیری کا شکار ہوجاتا ہے۔ پُر جوش اور حوصلہ مند نوجوان جس کا نام ماں باپ نے شگون کے طور پر راجہ رام رکھا تھا، سیاست کے داؤں پیچ سیکھتے ہوئے سُود و زیاں سے واقف ہوجاتا ہے کیونکہ اس پُرخار وادی میں اصول ونظریات کی بات تو درکنار

شخصی وفاداریاں بھی برقرار نہیں رہتی ہیں:

''راج نیتی میں کوئی بات صاف صاف نہیں کی جاتی اور اپنے دل کی بات تو زبان پر کبھی بھی نہیں لائی جاتی ...... یہاں اگر ...... ایک کو بڑھاوا دیا جاتا ہے، دوسری طرف اس کی کاٹ بھی پیدا کرلی جاتی ہے۔ تم صرف سامنے کے فائدے پر مت جاؤ، تمھیں آگے بہت مواقع ملیں گے--- اور راج نیتی موقع کی تلاش ہی کا تو کھیل ہے۔'' (ص:۳۱۲)

راجہ رام عرف راجو کے بعد دوسرا متحرک کردار سُندری کا ہے۔ وہ بھی انتقام کی آگ بجھانے کے لیے نکسل واد کا راستہ اختیار کرتے ہوئے اصول وضوابط کو بالائے طاق رکھ دیتی ہے۔ پسماندہ گھرانے میں جنم لینے والی سُندری میں ذہانت کوٹ کوٹ کر بھری ہوئی تھی۔ وہ پڑھائی میں طاق تھی تو کھیل کود میں تیز۔ اُس کا ڈاکٹر بننے کا سپنا تھا جو چُور چُور کردیا گیا۔ اس نے بھی عورت پن، شرم وحیا، نزاکت، خاموشی کو اُتار پھینکتے ہوئے اپنی بے عزّتی کا بدلہ خود لیا ہے۔ قاری محسوس کرتا ہے کہ قانون، سماج اور انتظامیہ کی بے بسی کے باعث اس میں یہ غیر معمولی ہمت اور دلیری پیدا ہوئی تھی۔ اُس کا سفاکانہ طرزِ عمل بھی قاری کو ایک نرم گوشہ کا احساس کراتا ہے اور وہ یہ تمنا کرنے لگتا ہے:

''کوئی تعمیری ذہن اس کی رہنمائی کرتا تو اس کی یہ طاقت بے حد تعمیری موڑ لے سکتی تھی۔'' (ص:۲۳۶)

تیسرا کردار پولیس افسر کا ہے جس کا شعبہ استحصال اور سنگ دلی کے لیے جانا جاتا ہے مگر وہ ضمیر کی آواز پر سرکاری ملازمت چھوڑ دیتا ہے اور اپنے ایک دوست کو لکھتا ہے:

''ہم تو ایک جابر وظالم مشین کے ایک معمولی پُرزہ بن کر رہ گئے جو اپنی مرضی سے کھا سکتا ہے نہ پی سکتا ہے، ہنس سکتا ہے نہ رو

سکتا ہے، اپنی مرضی سے کسی کو ہنسا سکتا ہے نہ رُلا سکتا ہے۔
ہمیں operate کرنے والے ہاتھ وہ ہیں جن پر ہمارا کوئی
اختیار نہیں۔ وہ جب چاہتے ہیں اور جس رُخ پر چاہتے ہیں
ہمیں گھما دیتے ہیں، تو کیا واقعی ہمیں پُرزہ ہی بنے رہنا
چاہیے......؟'' (ص:۱۳۹)

اور پھر دیکھتے ہی دیکھتے قانون کا محافظ، قانون کی نظروں میں ایک اشتہاری مجرم بن جاتا ہے۔

''دھمک'' کا چوتھا کردار شیلا کا ہے جو سیاسی اور سماجی حلقے میں، اپنی نام نہاد خدمات کی وجہ سے شیلا موسی اور شیلا دیدی کے نام سے جانی جاتی ہے۔ گاؤں کے فرشتہ صفت انسان ماسٹر خودی رام کی بیٹی ہے:

''پینتالیس، پچاس کے لپیٹے میں، لیکن رکھ رکھاؤ، سجاوٹ،
بناوٹ اور کساوٹ میں اپنی عمر سے کم سے کم پندرہ سال ضرور
کم لگتیں۔'' (ص:۷۷)

وہ حاکموں کو عیاشی کا سامان فراہم کرتی ہے۔ اپنے اس گورکھ دھندے میں اُس نے بھگوان پور کی اُن مظلوم لڑکیوں کو بھی شامل کر رکھا ہے جنھوں نے اپنی عصمت کے تار تار ہونے کے بعد اس کے یہاں پناہ لے رکھی ہے۔ اس کا کہنا ہے:

''عورت کے لیے کوٹھا اور سیاست کے گلیاروں میں زیادہ فرق
نہیں، لیکن سیاست ایک جوا ہے جب کہ کوٹھا ایک طے شدہ
منزل۔'' (ص:۹۳)

مذکورہ ناول کا پانچواں کردار رنگ میسر منیش کا ہے جو راجو کو بتاتا ہے:

''راج نیتی تو وہ سمندر ہے...... کہ جس نے ایک بار ڈبکی لگائی،
وہ پھر باہر نہیں نکلا، اس لیے نہیں کہ سمندر نے اسے ہڑپ لیا
بلکہ اس نے سمندر کو نہیں چھوڑا......'' (ص:۲۵۸)

کرداروں کے اس نگار خانہ میں قصہ اپنی تمام پیچیدگیوں کے ساتھ بھی واضح شکل میں ہے۔ عبدالصمد کرداروں کی داخلی اور نفسیاتی جہت پر توجہ دیتے ہیں لیکن پیچیدگیوں کی تہوں کو کھنگالنے کے بجائے کرداروں کے قرب وجوار میں ہونے والی نیرنگیوں کا عمیق مشاہدہ کرتے ہیں، اور پھر اپنے محسوسات کو صفحۂ قرطاس پر منتقل کر دیتے ہیں۔

وہ کبھی کبھی جزئیات نگاری پر اس حد تک توجہ دیتے ہیں کہ قاری اکتاہٹ کا شکار ہو جاتا ہے مثلاً دھمک میں راجو کو پولیس والے تاکید کرتے ہیں کہ گاؤں سے باہر جانے اور پھر واپس آنے پر مطلع کرے۔ راجو پولیس والوں کو بتاتا ہے کہ چونکہ آپ نے کہا تھا کہ ادھر سے ہوتے ہوئے جانا، اس لیے آیا ہوں۔ پولیس والے جواب دیتے ہیں:

"ٹھیک ہے، ٹھیک ہے، اب سیدھے گھر جاؤ۔" (ص:۱۲۲)

مگر راجو اُن کے ساتھ بے تکلفی سے بیٹھتا ہے، گفتگو کو طول دیتا ہے، اُن کے گدے پر لیٹ جاتا ہے، ٹرانسسٹر وغیرہ کو اُلٹ پلٹ کر دیکھتا ہے۔ ان سب کا کوئی جواز نہیں۔ چھ صفحات میں جو کچھ بیان ہوا ہے، قاری ان سے واقف ہے۔ وہ پہلے بھی پڑھ چکا ہے پھر آئندہ صفحات میں عبدالصمد محاسبہ (Justify) کرنے کے لیے غیر ضروری جرح شروع کر دیتے ہیں:

"شاید یہ بات پہلے بھی تمھیں بتا چکا ہوں، پھر اس لیے دُہرا رہا ہوں کہ Continuity برقرار رہے اور جو بات تمھیں بتانے جا رہا ہوں، اس کی تفہیم میں تمھیں کوئی مشکل درپیش نہیں ہو۔"

(ص:۲۳۳)

غیر ضروری تفصیلات اور پھر اُن کی تکرار ناول کی فنی دروبست کو متاثر اور بیانیہ کی گرفت کو کمزور کرتی ہے۔ اس نوع کا فنی سقم اکثر غیر ضروری باتوں کی وضاحت کی بنا پر ہوتا ہے۔ اس سے گریز تحریر کو زیادہ پرکشش اور حقیقی بنانے کا حربہ ثابت ہو سکتا ہے۔

عبدالصمد ملک کی بنتی بگڑتی صورتِ حال کا جو منظر نامہ پیش کر رہے ہیں، کم و بیش اُس پر تقسیمِ ہند کے بعد سے خوب لکھا گیا ہے۔ فرق یہ ہے کہ ہمارے بزرگ ادیب نسبتاً بہتر ماحول کو دیکھ رہے تھے اور اس کی عکاسی کر رہے تھے۔ اُن کے عہد میں فسادات تھے، قتلِ عام نہیں۔ داؤں پیچ سے بھری سیاست تھی، فرقہ پرستوں کے ہاتھوں کا کھلونا نہیں۔ خوف کا ماحول تھا مگر بستی کی بستی مریضانہ ذہنیت میں مبتلا نہیں تھی۔ آج ذہنی تناؤ اور دہشت کے سایے میں تیزی سے بدلتے ہوئے حالات کو قاری تک پہنچانے کے لیے نئے نئے کینوس تیار کرنے ضروری ہیں، اور ان کینوس کو حقیقی شکل میں پیش کرنے کے لیے ویسی ہی زبان استعمال ہوگی۔ اس صورتِ حال میں لامحالہ فارسی الفاظ و تراکیب کے برخلاف ہندی الفاظ و تراکیب سے زیادہ کام لیا جائے گا (اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ ''ہندتو'' کا نعرہ لگانے والوں کے جلسوں اور کارندوں کی گفتگو میں اس زبان کا استعمال ناگزیر ہے)۔ دراصل ہندی زبان کے الفاظ و محاورات استعمال کرکے معاصر مصنفین نے اپنے ناولوں کو عوامی پیرایہ عطا کرنے کی کوشش کی ہے اور یہ کسی حد تک درست بھی ہے کہ عوامی مسائل عوامی پیرائے میں شاید زیادہ بہتر طریقے سے پیش کیے جا سکتے ہیں۔ عبدالصمد کے ناولوں کا مرکز و محور ہندوستان کا ایک مخصوص علاقہ رہا ہے جس سے وہ بخوبی واقف ہیں، اور یہ علاقہ ہے پورب کا۔ ویسے پورب کے باسیوں کی بات تو اوروں نے بھی کی ہے لیکن عبدالصمد نے بہار اور اس کے قرب و جوار کے اردو (جس میں اب ہندی الفاظ کثرت سے شامل ہوتے جا رہے ہیں) بولنے والے عوام کی جہد حیات کا رزمیہ ایک اچھوتے ڈھنگ سے پیش کیا ہے اور کرنا بھی چاہیے کیونکہ ہجرت اور غریب الوطنی کے تعلق سے اس خطہ کو مرکزیت کم حاصل ہوئی ہے۔ آخرِ شب کے ہم سفر، چاندنی بیگم، نادار لوگ، فرار، اندھیگ دے وغیرہ۔ ایسے ناول ضرور ہیں جن میں اس موضوع کو اجاگر کیا گیا ہے لیکن الیاس احمد گدی، حسین الحق، مشرف عالم ذوقی، غضنفر پیامی اور خاص طور سے عبدالصمد نے اس تقسیم

یعنی پورب کے باسیوں کی کسمپُرسی کو ایک غیر رسمی اور غیر تقلیدی زاویے سے اپنے ناولوں میں اس طرح منعکس کیا ہے کہ قاری وہاں کی تمام تر صورتِ حال سے پوری طرح واقف ہو جاتا ہے، شاہد بن جاتا ہے۔

''مہاتما''، ''خوابوں کا سویرا''، ''مہا ساگر'' اور ''دھمک'' کے کچھ واقعات ملتے جُلتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ ناول نگار تہذیبی ارضیت نگار ہے اور وہ جس خطّے کی عکاسی کر رہا ہے وہاں کے پیش کردہ واقعات میں یکسانیت تو آئے گی ہی۔ ویسے مصنف نے اپنے کسی ناول کے تعلق سے یہ دعویٰ بھی نہیں کیا ہے کہ وہ کوئی بالکل نیا یا اچھوتا موضوع پیش کر رہا ہے مگر موجودہ معاشرے کا نفرت انگیز چہرہ مختلف زاویوں سے مختلف ناولوں میں پیش کیا گیا ہے جو نہ صرف باعثِ عبرت ہے بلکہ دعوتِ غور و فکر بھی دیتا ہے۔ اس طرح یہ خوبی ہی قرار دی جائے گی کہ ان کا مصنف بیشتر فنی ضابطوں کے دائرے میں رہ کر دھماکے سے نہیں، دھمک کے ذریعے، آہستہ آہستہ قاری کے ذہن کو متاثر کرتا ہے اور اس کے لیے وہ بے ساختہ انداز میں ایسا طنزیہ پہلو اختیار کرتا ہے کہ بات قاری کے ذہن کے کسی نہ کسی گوشے میں جا کر چبھ جاتی ہے۔ زبان و بیان کے اعتبار سے بھی عبدالصمد نے ''دو گز زمین'' سے آگے قدم بڑھایا ہے۔ فرق یہ ہے کہ پہلے پہل بے خطر کود پڑے تھے اور اب پھونک پھونک کر قدم رکھ رہے ہیں۔ ''مہا ساگر'' کا ایک کردار کہتا ہے:

> ''اُس نے جو کچھ بھی سیکھا ہے وہ صرف زندگی سے ...... تو کیا زندگی سے بڑھ کر کوئی کتاب نہیں ہوتی ......؟ اس کے سارے ابواب، اس کے وہ تجربات ہیں جن کا کوئی ثانی نہیں ......''
>
> (ص: ۲۶۴)

عبدالصمد نے کتابِ زندگی کو قاری کے سامنے اس طرح پیش کیا ہے کہ آزادی کے بعد کے جمہوری نظام پر سوالیہ نشان قائم ہو جاتا ہے جس میں خود احتسابی بھی ہے اور خود اعتمادی بھی، اور شاید اسی وجہ سے ان کے یہاں احتجاج سوال بن کر اُبھرتا

ہے اور ذہنوں کو جھنجھوڑتا ہے کہ اس ''جنت نشاں'' میں آخر علاقائی اور لسانی تعصب کیوں فروغ پا رہا ہے؟ انقلاب نے انتقام کی شکل کیوں اختیار کر لی ہے؟ ظلم کے خلاف آواز اٹھانے والے انڈر ورلڈ کے قریب کیوں محسوس ہو رہے ہیں؟ قانون کا محافظ قانون شکن کیوں ہے؟ اصولوں کے تحفظ کے لیے خفیہ تنظیمیں کیوں بن رہی ہیں؟ شناخت پر اصرار کیوں؟ اس کے لیے اذیت ناک اقدامات کیوں ہو رہے ہیں؟ آبرو باختہ لڑکیاں عصمت فروشی پر کیوں مجبور ہو رہی ہیں؟ حق کی آواز بلند کرنے والے گولیوں سے کیوں بھونے جا رہے ہیں؟ صاحب ضمیر آفیسر استعفیٰ دینے پر کیوں مجبور ہیں؟ نئی نسل بے سمتی کا شکار کیوں ہے؟ انھیں جان بوجھ کر کیوں گمراہ کیا جا رہا ہے؟ منصوبہ کوئی بنائے، الزام کسی ایک فرقے پر ہی کیوں منڈھا جا رہا ہے؟

اس طرح کے ڈھیروں سوالات حساس ذہنوں میں دھمک پیدا کرتے ہوئے مختلف زاویوں سے سوچنے پر مجبور کرتے ہیں چونکہ عبدالصمد نے شہروں کے ساتھ گاؤں کو بھی اہمیت دی ہے، اس لیے قاری اس پہلو پر بھی غور و فکر کرتا ہے کہ کسانوں کے سامنے نئی سہولتیں تو ہیں مگر کیا وہ ان سے پوری طرح فائدہ اُٹھانے کی حالت میں ہیں؟ کیا لوگوں میں کاشت سے رغبت بڑھی ہے؟ کیا دیہاتوں میں جا بسنے کا رُجحان فروغ پا سکا ہے؟ کیا تلاشِ معاش میں شہر کی طرف بھاگنے کا سلسلہ رُک گیا ہے؟ کیا ہمارا ملک زراعت کے میدان میں خود کفیل ہو گیا ہے؟ ظاہر ہے اس طرح کے سوالوں کے جواب نفی میں ہیں مگر عبدالصمد نے اپنے قاری کو سوچنے، سمجھنے اور عمل کرنے پر مجبور کیا ہے۔ یہ بھی ان کے ناولوں کا ایک امتیازی وصف ہے۔

''دو گز زمین'' کے بعد شائع ہونے والے چاروں ناولوں پر بیک وقت نگاہ ڈالنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ عبدالصمد ''دو گز زمین'' کی بے مثال مقبولیت اور پذیرائی پر نہ تو قانع ہوئے اور نہ انھوں نے موضوعاتی سطح پر تکرار کو راہ دی۔

’’مہاتما‘‘، ’’خوابوں کا سویرا‘‘، ’’مہا ساگر‘‘ اور ’’دھمک‘‘ گہری سیاسی بصیرت کو خاطر نشان کرنے کے علاوہ کرداروں کی پیش کش اور پلاٹ کی بُنت کے اعتبار سے نئے فنی امکانات کی خبر دیتے ہیں اور قاری کو موضوعاتی یکسانیت کی زیریں لہر کا احساس کرانے کے باوجود اُسے عصرِ حاضر کی تیزی سے بدلتی ہوئی دنیا کے تخلیقی رزمیہ سے بھی آگاہ کرتے ہیں۔ ان کے مطالعہ سے لاشعوری طور پر احساس ہوتا ہے کہ سیاست کا تعلق محض خارجی اعمال وافعال سے نہیں ہے بلکہ انسان کی داخلی سائیکی کو بھی فیصلہ کُن انداز میں متاثر کرنا اس کے دائرۂ عمل میں آتا ہے۔ سیاست فی زمانہ زندگی کرنے کے اسلوب پر براہ راست اثر انداز ہوتی ہے اور یہی گہری آگاہی عبدالصمد کی تخلیقی معنویت کو بھی قائم کرتی ہے۔

OOO

ترنم ریاض کا افسانوی ادب
جمالیاتی طرزِ احساس کا تخلیقی اظہار

ترنم ریاض کو مُصوّری، سنگ تراشی اور موسیقی سے رغبت ہے۔ چرند و پرند، حیوانات و نباتات سے اُنسیت ہے۔ جذبوں کی فراوانی ہے۔ فن میں ڈوب کر کچھ پالینے کی جستجو ہے۔ اُن کا یہ جمالیاتی احساس اُن کے فکشن میں بہت شدّت سے محسوس ہوتا ہے۔

جمالیات اصلاً فلسفۂ حُسن ہے اور اس کا دائرہ، تخئیل کی طرح وسیع ہے۔ جرمن مفکر بام گارٹن (A.G.Baumgarten) نے پہلی بار یہ اصطلاح (Aesthetics) وضع کی اور اسے ایک باضابطہ علم کی حیثیت عطا کی۔ ہیگل (Hegel) نے اسے فنونِ لطیفہ کے فلسفے سے تعبیر کیا۔ کروچے نے اثر اور اظہار پر خصوصی توجہ دی گو کہ اس سے قبل جمالیات کے سلسلے میں یہ خیال عام تھا کہ حُسن جہاں اور جس شکل میں ہے، جمالیاتی مطالعے کا موضوع ہے اور اس کے متعلقات سے بحث جمالیات کا دائرۂ کار ہے۔ ہمارے پہلے بڑے افسانہ نگار پریم چند نے جمالیات کے مرکزی موضوع کے بارے میں کہا کہ:

"ہمیں حُسن کا معیار تبدیل کرنا ہوگا"

یہاں حُسن کے معیار کی تبدیلی سے مُراد وقت کے بدلتے ہوئے تقاضوں کو محسوس کرتے ہوئے موضوع اور فن پر خصوصی توجہ دینے سے ہے۔

جمالیات کی جو بھی تعریف کی جائے ایک بات طے ہے کہ یہ ایک داخلی طاقت ہے۔ اس میں جذبے اور احساس کی بڑی اہمیت ہے اسی لیے اسی کیفیت اور رویّے کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ اس کیفیت میں محبت کی معصومیت اور چاہت کی کسک ہوتی ہے، چیخیں، آہیں، سسکیاں اور کراہیں ہوتی ہیں، تہذیبی بحران اور ثقافتی انتشار ہوتا ہے۔ اس کے اسلوب میں شعریت کا داخل ہونا ایک لازمی امر ہے۔ شعری لوازم کا استعمال محض تحریر کو خوب صورت بنانے کے لیے نہیں بلکہ اس کے ذریعے فن کار جذباتی تلاطم اور اپنے باطن میں چھپی ہوئی اُداسی کو بھی سامنے لاتا ہے۔

جمالیاتی احساس ''موجود'' کو توڑ کر ''آئیڈیل'' ماحول تراشتا ہے۔ یہ ردِ عمل کئی اسباب سے پیدا ہو سکتا ہے جس میں معاشرتی رسوم و قیود بھی ہو سکتی ہیں، ماحول او ' ننا کی گھٹن بھی اور محض رومانی یا روحانی تقاضا بھی۔ ترنم ریاض کی تخلیقات کو اس زاویے سے دیکھنا شاید زیادہ مناسب ہے۔ وہ مظاہرِ فطرت کے ساتھ ذہنی کیفیات کو نہایت خوبی سے کاغذ پر اُتارتی ہیں۔ اُن کی تخلیقات میں باطنی سفر ایک نئے، نرم و گداز آہنگ کی پہچان کراتا ہے اور خوبی یہ کہ وہ انتہائی مشکل اور اذیت ناک مرحلوں سے بہ سہولت گذر جاتی ہیں۔ اس کی سب سے بہتر مثال ناول ''مورتی'' ہے۔

تین مرکزی کرداروں پر مشتمل اس مختصر ناول ''مورتی'' میں عافیہ اور ملیحہ دو سہیلیوں کی حیثیت سے نظر آتی ہیں اور فیصل، عافیہ کا دیور ہے۔ کہانی کے تمام تانے بانے ملیحہ کے گرد بُنے گئے ہیں۔ وہ ایک ایسی فن کار ہے جس کی صلاحیتوں کو اُبھرنے کا موقع نہیں ملا ہے۔ ترنم ریاض اُس کی شبیہ اس طرح اُبھارتی ہیں:

''خوش شکل ...... خوش گلو ...... خوش لباس اور ...... ایک اونچے
کردار کی مالک ...... اور ...... ایک عظیم فن کارہ۔''

بے پناہ خوبیوں کی مالک ملیحہ کی شادی جس سے ہوتی ہے وہ عادات و اطوار اور ذہنی اپروچ کے اعتبار سے اُس کے بالکل برعکس ہے حالاں کہ بے حد

دولت مند ہے۔ یہی تضاد کرب کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ شوہر اُس کے ظاہری حُسن کو تو محسوس کرتا ہے مگر اس کے اندر کے فن کار کو پہچان نہیں سکتا ہے۔ ایک کے یہاں حواسِ خمسہ بے حد فعال ہیں اور دوسرے کے یہاں اس کا کوئی احساس نہیں۔ ملیحہ فن کے اظہار اور اس کی نمائش کی راہ تلاش کرتی ہے اور گھر کے تہہ خانہ میں مورتیاں خلق کرتی ہے۔

ناول نگار نے بالواسطہ طور پر قاری کو یہ باور کرایا ہے کہ فن کار بہت حساس ہوتا ہے۔ دنیا کی چھوٹی بڑی چیزیں، واقعات، رشتے اس کو متاثر کرتے ہیں اسی لیے ملیحہ بے حد جذباتی ہو جاتی ہے جب کہ اُس کا شوہر اس لطیف شئے سے بے بہرہ ہے۔ اُسے مجازی طور پر جو چیز پسند آتی ہے، دولت کے بل پر گھر لے آتا ہے۔ یہی ملیحہ کے ساتھ بھی ہوا ہے۔ وہ اپنے قرب و جوار کے ماحول اور شوہر کے برتاؤ کے تحت اندر ہی اندر ٹوٹتی جا رہی تھی، کلاسنگم کی مورتیوں کی طرح جیسا کہ ناول کے آغاز میں دکھایا گیا ہے:

> ''ٹوٹے ہوئے ایک پنکھ والی فاختہ کے مجسمے کی چونچ ٹوٹ گئی تھی اور آنکھ کی پتلی کی سیاہی غالباً بارش سے دھل گئی تھی ......
> مرد کے مجسمے کا کندھا ٹوٹ چکا تھا اور ٹوٹا ہوا کندھا باقی حصے کے ساتھ لگا کر رکھا تھا۔ ہرن کے بچے کا داہنا کان آدھا ٹوٹا ہوا تھا...... کتے کی آدھی دُم بھی ٹوٹ گئی تھی اور اُسی پتھر پر پڑی ہوئی تھی ...... سادھو کے سر کے اوپر تراشا گیا جوڑا ٹوٹ چکا تھا اور پدم آسن میں مڑی ہوئی اُس کی ٹانگوں کے قریب گود میں پڑا تھا...... ''

یہ شاہکار مجسمے Transportion یا رکھوالوں کی بے پروائی کی وجہ سے ٹوٹ گئے تھے۔ اسی لیے تو آرٹ گیلری نے انھیں ''ٹوٹے ہوئے ستارے'' کا عنوان دے دیا تھا۔

ٹوٹنے اور بکھرنے کے عمل کو ملیحہ اپنے ذہن میں ترتیب دیتی ہے اور پھر اُسے مورتی کی شکل میں ڈھال دیتی ہے۔ ایسے میں ہی وہ ماں اور بچے کا ایک مجسمہ تیار کرتی ہے۔ ایسی عورت جو ماں بن کر مکمل ہوگئی تھی لیکن مجسمے کی شکل میں، حقیقت میں نہیں کہ اس کی تشنگی برقرار ہے اور آرزو ادھوری ہے۔ مکمل اظہار کا خواب تشنۂ تعبیر ہے۔ فیصل نمائش کی تیاری میں لگ جاتا ہے مگر اُس کا شوہر اُن مجسموں کو کباڑ سمجھ کر تہہ خانے سے باہر کر دیتا ہے اور وہ یہ منظر دیکھ کر ہکّا بکّا رہ جاتی ہے:

> ''سب کچھ بدل چکا ہے۔ ملیحہ اپنے تازہ ترین شاہکار کے قریب بیٹھی تھی اُس کی وحشت زدہ سی آنکھیں پھٹی پھٹی تھیں۔ اس نے دونوں رُخسار ناخنوں سے نوچ ڈالے تھے۔ لکیروں پر خون جم چکا تھا۔ اس کی سانسیں بے ترتیب چل رہی تھیں'' ----
> ''یہ...... یہ...... یہ دیکھو...... فیصل...... فیصل'' وہ ہانپتے ہوئے بولی ''سب...... مر گئے......'' اس نے ہاتھ سے ماں اور بچے کے مجسمے کی طرف اشارہ کیا۔ یہ دیکھو...... یہ...... یہ ماں کے پاس بیٹھا ہی نہیں---- اس کا گھٹنا...... ٹوٹ...... گیا''

فن سے فنکار کی بے پناہ رغبت، بے حس شخص سے برداشت نہیں ہوتی ہے۔ وہ اپنی بیوی کے تیار کیے ہوئے نادر مجسموں کو گھر کے باہر پھنکوا دیتا ہے۔ مُورتیاں ٹُوٹ جاتی ہیں۔ ماں بچے سے بچھڑ جاتی ہے۔ یہ صدمہ ملیحہ برداشت نہیں کر پاتی۔ اس کا ذہنی توازن بگڑ جاتا ہے۔ شوہر اُسے پاگل خانہ بھجوانا چاہتا ہے مگر فیصل جو عمر میں ملیحہ سے بہت چھوٹا ہے۔ بچپن سے اُسے اور اس کے فن کو پسند کرتا ہے، اُس کی یادوں کو عزیز رکھتا ہے، وہ اسے اپنے ساتھ لے جانے کی درخواست کرتا ہے تا کہ حساس فنکار کو حبس زدہ ماحول سے نجات دلا سکے۔

واقعات اور حادثات کی ترنگوں سے بُنے گئے اس ناول کے لہجے میں ایک

توازن اور ٹھہراؤ ہے۔ ان کے ہاں باطنی مدو جزر اور خارجی افعال کے درمیان آویزش سے پیدا ہونے والا جمالیاتی احساس موضوع پر حاوی ہے۔ وہ اصل واقعے سے زیادہ اُس کے ردِ عمل میں پیدا ہونے والی سچویشن کو اہمیت دیتی ہیں اور اُس کی تفصیلات صداقت کے ساتھ قاری پر منکشف کرتی ہیں۔

آج اردو فکشن کا دامن بہت وسیع ہو گیا ہے۔ زندگی کے ان گنت پہلو جن میں سے بیش تر کل احاطۂ ادب سے خارج سمجھے جاتے تھے، اب فکشن کے دامن میں سمیٹ لیے گئے ہیں۔ نت نئی ایجادات کے عمل اور ردِ عمل کی بنا پر موجودہ زندگی بے حد تحیر آمیز ہو چکی ہے اور جب زندگی اتنی پُر اسرار اور تہہ دار ہو چکی ہو تو بھلا فکشن اس سے چشم پوشی کیسے اختیار کر سکتا ہے۔ ایسے میں ہر فنکار اپنے اپنے زاویے سے فن پارہ خلق کر رہا ہے۔ جہاں تک فن کا تعلق ہے کہانی کہنے کے ان گنت طریقے ہیں۔ دو کہانیاں ایک سی نہیں ہوتیں۔ دو طریقے یکساں نہیں ہوتے۔ کہانیاں مختصر قصوں کی طرح بھی ہو سکتی ہیں، کسی واقعے کی ہو بہو تصویر بھی اور محض رپورتاژ بھی۔ یہ علامتوں، اشاروں اور کنایوں میں بھی بیان ہو سکتی ہے، اس میں نفسیاتی تجزیہ بھی ہو سکتا ہے اور سوچتا ہوا ذہن بھی دکھائی دے سکتا ہے۔

ترنم ریاض اپنے موضوعات عام زندگی سے چنتی ہیں۔ اُن کے ہاں علامتیں اُن کی فکری زمین سے پھوٹتی ہیں۔ وہ کہانی کی بُنت میں فضا اور ماحول سے بھی علامتیں یا اشارے اکٹھا کرتی ہیں۔ وہ کبھی ایک مصور کی طرح کہانی کے کینوس پر مختلف رنگوں کے ذریعے مختلف شیڈس ابھارتی ہوئی نظر آتی ہیں تو کبھی سنگ تراش کی طرح مجسموں کی رگوں میں خون کی روانی اور حرارت شامل کرتی ہوئی دکھائی دیتی ہیں۔ اُن کی ایک مشہور کہانی ''مجسمہ'' ہے۔ اس کہانی میں بھی ''مورتی'' کی طرح میوزیم کا تفصیلی ذکر ہے جہاں ماضی کی چیزوں کو سنبھال کر رکھا جاتا ہے۔ افسانہ نگار بتاتا ہے کہ اگر ان تاریخی چیزوں کی مناسب دیکھ بھال نہ ہو تو وہ رفتہ رفتہ تباہ ہونے لگتی ہیں۔ اس عجائب گھر میں اسے اس کے آثار نظر آنے لگتے ہیں:

"......ٹوٹے کانچ کی الماریوں کے اندر کی چیزوں میں کوئی
جاذبیت باقی نہیں تھی۔ یعنی حال کی طرح ماضی بھی اُجڑ سکتا ہے
کہ یہاں کی بھی دیکھ بھال ٹھیک طرح سے نہیں ہو رہی تھی۔"

تقسیمِ ہند کے بعد کشمیر اور آزادی کی رسہ کشی نے مجبوری اور مقہوری کی جو صورتِ حال پیدا کی ہے اُس کا عکس ترنم ریاض نے اکثر اُجاگر کیا ہے۔ بے بسی اور بربادی کے جو سانحات گزرے انھوں نے رفتہ رفتہ احساسِ محرومی اور عدم تحفظ کو جنم دیا جس نے کچھ انسانوں سے جینے کی تڑپ اور جدو جہد کے امکانات بھی چھین لیے۔ ترنم ریاض نے کہانی "مجسمہ" میں اس کا بھی احساس دلایا ہے۔

مجسمہ کا مرکزی کردار عظمیٰ ہے جو اپنے شوہر فیروز اور بچوں (عتاب، راحیل) کے ساتھ مہینے بھر کی چھٹیاں گزارنے کے لیے اُس خطّے کی سیر کو جاتی ہے جہاں اس کا بچپن گزرا، تعلیم و تربیت ہوئی۔ جانے سے پہلے وہ وہاں کی صاف و شفاف جھیلوں، خوب صورت باغوں اور پارکوں کا ذکر کرتی رہتی ہے۔

"وہاں کی جھیلیں بہت خوبصورت ہوتی ہیں: عظمیٰ نے سفر
کرنے سے کئی دن پہلے سے جھیلوں اور وادیوں کی بہت سی
باتیں بتائی تھیں۔"

کتنی یادیں وابستہ تھیں ان جھیلوں کے ساتھ۔ اُس کا بچپن، ابو امّی اور بہن بھائیوں کے ساتھ میلے کا سماں مقامی لوگوں سے لدی کشتیاں، ملکی اور غیر ملکی سیاح۔ وہ جب خوش گوار یادوں اور حسین تصوّر کو لیے ہوئے جھیل کے قریب پہنچے تو دیکھا:

"جھیل کا باندھ کئی جگہ سے ٹوٹ چکا ہے۔ کناروں کے پانی
میں چھلکے ہوئے بھٹے اور Wafers کے خول تیر رہے تھے۔
پانی گدلا تھا--- عظمیٰ کے اندر چھن سے کچھ ٹوٹا اور ریزہ ریزہ
بکھر گیا۔ وہ پانی کو دیکھتی چلی گئی......"

اُسے یہ سب کچھ ایک ڈراؤنا خواب سا دکھ رہا تھا۔ وہ سب نظر نہیں آ رہا تھا جس سے یہاں کی فضا منوّر اور مُعطّر رہا کرتی تھی:

''بچے اُس سے جانے کیا کیا سوال کر رہے تھے۔
فیروز انھیں تسلی بخش جواب دینے کی کوشش کر رہا تھا اور وہ شاید
اپنے اندر کوئی بکھراؤ محسوس کر رہی تھی کہ خود کو سمیٹ کر کسی سے
بات کرنا اس کے لیے مشکل ہو رہا تھا۔''

اور پھر یادوں کے دریچوں سے پھسلتا ہوا اُسے صدیوں پہلے کا وہ واقعہ یاد آیا جو کشمیر کی تاریخ میں انقلاب لایا:

''نویں صدی کے ایک راجہ اونتی ورمن کے راج میں ایک دانا
درباری حکیم سُویہ ہوا کرتا تھا۔ جہلم جو اُن دنوں وِتستا کہلاتا تھا،
گرمی کے موسم میں اکثر بیش تر طغیانی پر ہوتا کہ دھوپ کی
تمازت سے پہاڑوں کی برف پگھل کر وادیوں کی طرف بہہ
نکلتی تھی اور کناروں پر بسے گاؤں، شہر سیلاب کی زد میں آ جاتے
تھے۔ خطّے کے شمالی علاقوں میں ایک حصّہ ہر برس جب سیلاب
کا شکار ہونے لگا تو سُویہ نے رعایا سے اس محبت کرنے والے
راجہ اونتی ورمن کے خزانے سے اشرفیاں لے کر دریا میں
پھینکیں جنھیں پانے کی خواہش میں لوگوں نے دریا کی تہہ سے
مٹی نکال کر دریا کو گہرا اور کناروں کو اونچا کر دیا جس سے
سیلاب کا خطرہ جاتا رہا...... لوگ سُویہ کے اس کارنامے کی وجہ
سے اُسے حکیم سُویہ پر رکھا جو رفتہ رفتہ سوپور ہو گیا...... عظمی
افسردگی سے سوچتی رہی...... کیا آج کوئی ایسا حکیم...... کوئی
حاکم...... کوئی ہمدرد...... کوئی......''

جذبوں کی فراوانی سے معمور یہ کہانی مرکزی کردار کی طرح قاری کو بھی یہ

سوچنے پر مجبور کرتی ہے کہ کیا آج کوئی ایسا کارنامہ انجام نہیں دیا جا سکتا ہے کہ بگڑی صورتِ حال بدل جائے۔ تدبیر اور تقدیر کی کشمکش، حال اور ماضی کی کشاکش سے گزرتا ہوا قاری میوزیم ہال کے آخری سرے پر پہنچتا ہے تو ایک جھماکے کے ساتھ وہ کہانی کے پہلے سرے سے منسلک ہو جاتا ہے۔ اُسے یاد ہے کہ قصّے کا آغاز اس پُراسرار منظر سے ہوا تھا:

''عظمٰی چیخ سن کر پلٹی تو دیکھا کہ اس کی سات سالہ بیٹی کا چہرہ سفید پڑ رہا ہے۔ بہت عرصے بعد آج صبح ہی اُس نے نوٹ کیا تھا کہ عناب کے رخسار پہلی بار گلابی نظر آنے لگے تھے۔

''کیا ہوا بیٹا؟'' عظمٰی مختصر سے پتھریلے زینے پر ٹھہر گئی اور پلٹ کر عناب کی طرف دیکھا تو عناب بھاگ کر اُس کے گھٹنوں سے لپٹ گئی:

''وہ...... وہ...... مجسمہ چلنے لگا ہے امی۔ وہ میرے پیچھے پیچھے آ رہا ہے...... وہ...... وہ۔''

عناب پر کپکپی طاری تھی:

''نہیں بیٹے...... آپ کو کوئی غلط فہمی ہوئی ہے۔'' عظمٰی نے جھک کر اُس کے آنسو پونچھے۔ اُس کے ماتھے پر آ رہے بالوں کو ایک ہاتھ سے سنوارا اور دوسرے ہاتھ سے اُسے لپٹائے رکھا۔ مگر اُس کا ہاتھ اس کے رُخسار کے قریب ہی ٹھہر گیا اور وہ خود کسی پتھر کے بُت کی طرح اُس منظر کو دیکھتی رہ گئی جسے اُس کی عقل کسی صورت بھی قبول کرنے پر تیار نہ تھی۔''

دائروی شکل میں شروع ہونے والی یہ کہانی پہلے سرے سے چل کر کامیابی سے آخری سرے پر مل جاتی ہے اور قاری کو حیرتوں کی دنیا میں ڈھکیل دیتی ہے۔ اُسے ایک قدِ آدم مجسّمہ ایک پُرانی چھوٹی سی میز پر ٹکا ہوا نظر آتا ہے:

''جیسے کسی ایسی بیمار لڑکی کی مورت، جو کھڑی رہنے سے تھک کر ذرا سا میز پر بیٹھ گئی ہو۔ سوکھی لکڑی سے ہاتھ پاؤں

گڈھوں میں دھنسی آنکھیں...... عظمیٰ نے یہ مجسمہ پہلے کبھی نہیں دیکھا تھا۔ عظمیٰ سوچنے لگی۔ کس قدر عظیم فن پارہ...... کسی بلند درجہ فن کار کا بنایا ہوا مجسمہ...... وہاں کی ادھیڑ عمر کنواریوں کا ہو بہو عکاس۔ عظمیٰ اس شاہکار کو انگشت بدنداں دیکھتی رہ گئی۔''

فن کارانہ ڈھنگ سے ترتیب دی گئی اس کہانی کا تناؤ اور کلائمکس آہستہ آہستہ اس طرح کم ہوتا ہے کہ افسانے میں واقعات باہم آمیز ہوکر معنی کی تشکیل کرتے ہیں۔ دراصل اس اشاراتی کہانی میں بیانیہ کو توڑتے ہوئے وقت کے بہاؤ کو تیزی سے بدلا گیا ہے۔ اس کا پلاٹ بظاہر سیدھا سادہ اور مختصر معلوم ہوتا ہے یعنی مجسمے کا حرکت میں آنا اور کرداروں کو خوف اور استعجاب میں مبتلا کردینا، فاصلہ عجائب خانہ کے ہال اور برآمدے کے درمیان کا ہے مگر ترنم ریاض نے اس محدود پلاٹ کو ارتسامات خیال اور باز آفرینیوں کے ذریعے اتنا وسیع کر دیا ہے کہ وادیٔ کشمیر کا پورا منظر نامہ قاری کے سامنے آجاتا ہے اور پھر ایک ایک کر کے اس پر سب کچھ منکشف ہوتا چلا جاتا ہے۔ ڈاکٹر سیما صغیر کے الفاظ میں:

''یہ مجسمہ، مجسمہ نہیں بلکہ آج کا سچ بن جاتا ہے۔ پلاٹ کی تعمیر اس انداز سے ہوتی ہے کہ قاری کی دلچسپی نہ صرف قائم رہتی ہے بلکہ ہر پل تجسس بڑھتا رہتا ہے اور پھر آہستہ آہستہ شعور واقعات کو ترتیب دیتے ہوئے گتھیوں کو سلجھاتا چلا جاتا ہے کہ کشمیر میں لڑکی ادھیڑ عمر تک پہنچ کر بھی کنواری کیوں رہ جاتی ہے؟ اس کی آنکھیں دروازے کو کیوں تکتی رہتی ہیں؟ اسے کس کا انتظار ہے؟ فضا میں بارود کی بو کیوں بسی ہوئی ہے؟ صاف شفاف جھیلوں کا پانی کیوں گدلا گیا ہے؟ پارک کیوں ختم ہوگئے اور ان میں قطار در قطار ننھے کتبے کیوں نصب ہو گئے اور اکثر کتبوں پر نئی نسل کے نام کیوں درج ہیں؟ اس طرح

کے تمام سوالوں کے جواب قاری خود تلاش کرتا ہے۔''
(آج کی خواتین افسانہ نگاروں کی نگارشات، سیما صغیر)

خواب اور حقیقت دو سچائیاں ہیں۔ ترنم ریاض نے کہانی ''رنگ'' میں ان دو سچائیوں کو ایک اچھوتے رنگ میں رنگ دیا ہے۔ احساسِ تنہائی اور احساسِ محرومی کی کوفت اور اُس سے پیدا ہونے والے ذہنی تناؤ سے نجات کے لیے انسان خوابوں کی آغوش میں پناہ لیتا ہے اور من چاہی آرزوؤں کو پالیتا ہے۔ اس طرح ذہنی آسودگی، جسمانی تکان اور تکلیف دہ حالات سے وقتی فرار کا نسخۂ مجرب خواب قرار پاتا ہے مگر ''رنگ'' کا مرکزی کردار جس کی کوئی خواہش ادھوری نہیں وہ بار بار خواب کیوں دیکھتی ہے:

> ''آج اس نے پھر ویسا ہی خواب دیکھا۔ وہ سوچ میں پڑ گئی تھی۔ کیوں ....؟ .... کیوں دیکھتی ہوں میں یہ خواب۔ کہتے ہیں خواب میں انسان اپنی ادھوری خواہشات کو تکمیل کے عمل تک پہنچاتا ہے .... میری تو کوئی خواہش ادھوری نہیں...... کوئی کمی نہیں زندگی میں۔ ایک مکمل انسان ہوں میں .... پھر؟''

اس تجسس اور تضاد سے کہانی ادھوری خواہشات کو بالواسطہ طور پر اُجاگر کرتی ہے۔ اس کی متوازی ساخت میں دو رنگ شامل ہیں۔ خواب کے رنگ میں ممتا، محبت، اُنسیت اور بیداری کے رنگ میں بچوں کی گفتگو۔

ایک رنگ صاف شفاف، دوسرا اندر دھنش کی طرح رنگا رنگ۔ صاف شفاف رنگ جس کا اپنا کوئی جوہر نہیں۔ وہ جہاں ہے اپنا وجود بنا کر رکھتا ہے حالاں کہ بظاہر نظر نہیں آتا ہے۔ رشتوں کی بھی یہی کیفیت ہے۔ اسی لیے بیانیہ کی بُنت میں ترنم ریاض نے رنگ کا خاص خیال رکھا ہے وہ چاہے لباس ہو۔ ٹیلیفون ہو یا پھر پرندے۔ مرکزی کردار کے آشیانے کا تو بس ایک ہی رنگ ہے اور وہ ہے ممتا جس

میں وہ اپنے بچوں کو رنگ لینا چاہتی ہے۔ مگر گلوبلائزیشن کے اس عہد میں بچوں کی سوچ بدل چکی ہے۔ وہ اپنے گھونسلوں سے باہر آتے ہی اس کی افادیت کو بھول چکے ہیں۔ ممتا اتنی جلدی اس عمل کو قبول نہیں کر پاتی ہے۔ اسی لیے ممتا 'پالنے' کو اپنا مرکز و محور بنا کر جذباتی طور پر اس سے قریب ہوتی چلی جاتی ہے۔ اور بچوں کے لیے ''پالنا'' ایک بے کار، بے مصرف شئے کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے حالاں کہ یہ وہی ''پالنا'' ہے جس نے انھیں جُھلایا ہے، پروان چڑھایا ہے:

> ''آپ نے یہ پرانے زمانے کا پالنا ابھی تک کمرے میں رکھا ہے۔ ہم تو بڑے ہو گئے ہیں۔ اس میں اب ہم Fit نہیں ہوں گے۔''

'فٹ' نہ ہونے کی رعایت سے ترنم ریاض نے بڑا کام لیا ہے۔ ویسے بھی مصنفہ رعایتوں کا خوب استعمال کرتی ہیں۔

ترنم ریاض کی تقریباً تمام کہانیاں واحد غائب کے صیغے میں شروع ہوتی ہیں۔ یہ کہانی بھی تھرڈ پرسن میں لکھی گئی ہے مگر پہلے پیراگراف میں ہی فرسٹ پرسن آجاتا ہے اور اس آغاز کے ساتھ ہی قاری پر ماں کی یہ کیفیت منکشف ہو جاتی ہے کہ آج وہ اس سچویشن میں اپنی ذات سے بے حد قربت محسوس کر رہی ہے۔ اسی لیے صیغۂ واحد غائب کی کہانی غائب ہوتے ہوئے بھی اس کی ابتدا فرسٹ پرسن میں ہوتی ہے، اور پہلے جملے سے کہانی کو پوری طرح اپنی گرفت میں لے لینے کی مصنفہ کی کاوش کو اجاگر کرتی ہے۔ کہانی کا ٹون آہستہ روی کا ہے۔ صنفی شناخت سے جڑی اس کہانی میں جذباتیت نہیں، شدت نہیں۔ خواہش، خواب اور بیداری کے مثلث سے جو تاثر اُبھارا گیا ہے وہ یہ کہ ماں بیٹوں کے رشتوں میں دوری کیوں بڑھ رہی ہے؟ بچے وقت سے پہلے ذہنی طور پر بڑے کیوں ہوتے جا رہے ہیں؟ اس ماحول اپنائیت اور یقین آج کے رویوں میں ممتا پیاسی کیوں ہے؟ یہی المیہ ہے کہ شخصیت مکمل ہو کر بھی مکمل نہیں۔ خلش برقرار ہے۔ تشنگی کا احساس ہے۔

کہانی کے تین کردار ہیں۔ ماں، بیٹا اور بیٹی۔ تینوں کے نام نہیں، نام تو پاپا کا بھی نہیں بس اس کا ذکر ہے وہ بھی بچوں کے توسط سے:

''پاپا جب شہر سے باہر جاتے ہیں تو یہ ایسے عجیب عجیب حکم صادر کیا کرتی ہیں۔''

سبھی کی پہچان رشتوں سے ہے کیوں کہ کہانی میں رشتوں کی ہی تو بات ہے۔ بچوں کی گفتگو ہے مگر ماں کو کہیں بولتے ہوئے نہیں دکھایا گیا ہے بس ایک جگہ جب بیٹی پالنے کے بارے میں کہتی ہے:

''اسے چھت پر رکھوا دیجیے۔ کسی کو ضرورت ہو تو دے دیجیے گا۔''

یہ جملہ اس کی نیند کو توڑ دیتا ہے، ممتا کو جھنجھوڑ دیتا ہے:

'''نہیں' اُس نے چونک کر آنکھیں کھولیں اور چیخ کر کہا۔''

یہاں 'چیخ' اس لیے بامعنی ہو جاتی ہے کہ اُس نے خواب میں بچے کو سُلا رکھا ہے۔ ترنم ریاض نے اس کا احساس قاری کو کئی بار دلایا ہے کہ 'وہ' خواب کی حالت میں بچے کو سوتا ہوا دیکھ چکی ہے۔ اسی لیے وہ چیخ پڑی۔ اور چیخ مار کر:

''پھر پالنے پر ہاتھ دھر کر دوبارہ آنکھیں موندلیں۔''

آنکھیں بند کیے ہوئے پالنے کا بچہ بھی ہے اور عورت بھی لیکن اس کے حقیقی بچے بیداری کے عالم میں طنزیہ لہجے میں کہتے ہیں ''لو یہ پھر سو گئیں''۔ یہ جملہ اس بات کی طرف اشارہ ہے کہ ماں کی تربیت پر موجودہ معاشرے کی تربیت حاوی ہو چکی ہے۔ جدید طرزِ زندگی یعنی ذرائع ابلاغ وغیرہ نے انھیں وقت سے پہلے اس قدر بالغ کر دیا ہے کہ ان کی معصومیت کہیں گم ہو گئی ہے جب کہ ماں کی ممتا اُس بھولے پن کی تلاش میں خواب اور حقیقت کے درمیان بھٹک رہی ہے۔ وہ اپنے حقیقی بچوں کے مقابلے خواب میں آنے والے معصوم بچے کو آغوش میں بھر لینے کی تمنا لیے پھر سے سو جاتی ہے۔ اسی لیے:

''کچھ دیر بعد اُس کے ہونٹوں پر ہلکی سی جنبش ہوئی اور چہرے پر مسکراہٹ پھیل گئی۔''

یہ اُس لمحے کا بیان ہے جب پہلے بیٹا اور پھر بیٹی یہ کہہ کر کمرے سے باہر چلے جاتے ہیں کہ ''لو یہ پھر سو گئیں۔'' اور وہ واقعی گہری نیند میں چلی جاتی ہے اور قاری کو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ہمک ہمک کر مسکراتا ہوا بچہ اُس کی آغوش میں آنے کو مچل رہا ہے جسے دیکھ کر اُس کے سینے میں ممتا کا سمندر ٹھاٹھیں مارنے لگتا ہے۔

ترنم ریاض کے فکشن کا یہ بنیادی وصف ہے کہ کہانی جہاں ختم ہوتی ہے قاری کے ذہن میں اپنی تکمیل کی طرف نئے سرے سے بڑھنے لگتی ہے اور اس طرح قاری خود بھی مصنفہ کے تخلیقی عمل میں شریک ہو جاتا ہے جیسے ناول 'مورتی' کا اختتام ان جملوں پر ہوتا ہے:

> ''انھیں ...... میں اپنے گھر لے جاؤں گا ...... وہیں علاج کراؤں گا: اس نے ٹھہر ٹھہر کر مضبوطی سے کہا۔ انھیں ...... مجھے دے دیجیے ......' وہ اکبر علی کے چہرے کی طرف دیکھتا رہا۔ جس پر قطعی کسی تاثر کی جھلک نہیں تھی اور وہ براہِ راست اس کی آنکھوں میں دیکھ رہے تھے۔''

مصنفہ نے تو صرف جملے لکھے مگر قاری آخری حصے کو یوں پڑھتا ہے:

انھیں میں اپنے گھر لے جاؤں گا۔ ان کا کندھا جسم سے الگ ہو گیا ہے اُسے جسم کے ساتھ رکھوں گا۔ گود کا بچہ دور جا گرا ہے، سنبھال کر گود میں بٹھاؤں گا۔ آنکھوں کی سیاہی دُھل گئی ہے اور پاؤں کا پنجہ ٹوٹ گیا ہے۔ بچے کا ٹوٹا ہوا حصہ جانے کہاں چلا گیا۔ دیکھو دیکھو یہ ٹوٹے ہوئے ستارے انھیں میں اپنے گھر لے جاؤں گا۔ انھیں مجھے دے دیجیے۔ وہ اکبر علی کے چہرے کی طرف دیکھتا رہا جس پر قطعی کسی تاثر کی جھلک نہیں تھی اور وہ براہِ راست اس کی آنکھوں میں دیکھ رہے تھے۔

ترنم ریاض کی یہ اپنی مخصوص تکنیک ہے کہ اختتامی جملے ایک طرح سے کہانی کو ختم کرتے ہیں لیکن ساتھ ہی کچھ ایسا خلا بھی چھوڑ دیتے ہیں جس کی تکمیل کے لیے قاری کا ذہن سرگرم ہو جاتا ہے اور یوں کہانی کا چُھوٹا ہوا حصّہ قاری کے ذہن میں مکمل ہو جاتا ہے۔ ''رنگ'' میں سوئی ماں کی مسکراہٹ قاری کو یہ سوچنے پر مجبور کرتی ہے کہ ماں کی تشنہ آرزو، خواب میں شرمندۂ تعبیر ہو رہی ہے۔ اُس کے اپنے بچے جو حقیقت کی دُنیا میں اُس کی گود سے دُور جا چکے ہیں۔ خواب میں تخیّل کا تراشا ہوا بچہ اُس کے سینے سے لپٹا ممتا کی کہانی سنا رہا ہے بلکہ اس خوبصورت اور نہایت اپنائیت بھرے لمحے میں قاری یہاں تک محسوس کر لیتا ہے کہ وہ بچے کو پیار کر رہی ہے، اس کے ہونٹوں کو چُوم رہی ہے۔ اسی طرح 'مورتی' میں ملیحہ کا شکستہ وجود ٹکڑے ٹکڑے مجسموں کی صورت میں تہہ خانے میں دکھائی دیتا ہے اور کہانی کے اختتام پر پہنچ کر فیصل کے کہے ہوئے جملے کہ انھیں پاگل خانے کے بجائے مجھے اپنے گھر لے جانے کی اجازت مل جائے، قاری کے ذہن میں ایک نئی کہانی کو جنم دیتا ہے اور یہ احساس ہوتا ہے کہ گھٹنا اور بازو مجسمے کے نہیں ٹوٹے تھے، شخصیت ملیحہ کی پارہ پارہ ہوئی تھی، ایک ادھوری عورت جس کا وجود تکمیل کے لیے ایک ہم آہنگ ذہن، ایک پسندیدہ مرد کی تلاش میں سرگرداں تھا۔ شاید کہ فیصل کی صورت میں اس کے غموں کا مداوا ہو جائے اور خود فیصل کا عزم بھی یہی ظاہر کرتا ہے کہ وہ اس وجود کو مکمل کرنے کی خواہش رکھتا ہے۔

اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ ترنم ریاض کا جمالیاتی ذوق ہر جگہ بکھرتا چلا جاتا ہے خواہ وہ خوابوں کی دنیا ہو یا حقیقت کی۔ اُن کی تخلیقات کر پڑھ کر ہم یہ محسوس کرتے ہیں کہ یہاں زندگی کا کرب، اس کی خوب صورتی، اس کی بد صورتی، آدمی کی خواہشیں اور اس کی حسرتیں، ناکام آرزوؤں اور نارسائیوں کا احساس سبھی کچھ موجود ہے۔

OOO

دیہی زندگی کے مسائل اور پریم چند

پریم چند نے جس عہد میں آنکھ کھولی وہ اصلاح پسندی اور قوم پرستی کا زمانہ تھا۔ ماضی قریب میں فرائضی تحریک، سنیاسی تحریک، تحریک مجاہدین، برہمو سماج، آریہ سماج، رام کرشن مشن، تھیوسوفیکل سوسائٹی، علی گڑھ تحریک وغیرہ نے ملک گیر سطح پر ہلچل پیدا کر دی تھی۔ ان میں سے کسی نے مذہب کو اولیت دی، کسی نے جہالت کو تختۂ مشق بناتے ہوئے سماجی فلاح و بہبود کو مقدم جانا تو کسی نے غیر ملکی تسلط کو بگڑے ہوئے حالات کا ذمہ دار ٹھہرایا۔۔۔ غرض پریم چند سے کچھ پہلے ملک میں فکر و شعور کی نئی کرنیں نمودار ہو رہی تھیں۔ اس تبدیل ہوتے ہوئے منظر نامے میں کچھ لوگ انگریزوں کے ہمنوا ہو چکے تھے کہ اُن کا لایا ہوا تعلیمی، سیاسی اور اقتصادی نظام بیداری کا باعث بن رہا تھا۔ مگر یہی وہ عہد بھی ہے کہ جب انگریزوں کی پھیلائی ہوئی مُنافقت اور کدورت اپنی بھیانک شکل دکھلاتی ہے۔ لسانی جھگڑے شروع ہوتے ہیں۔ مذہبی اور تہذیبی شناخت شدت اختیار کرتی ہے۔ تیج تیوہار اور رسم و رواج کا بٹوارہ ہوتا ہے۔ پریم چند کی اہمیت اور انفرادیت اس میں مضمر ہے کہ انھوں نے محسوس کر لیا تھا کہ یہ وبا ابھی شہروں تک محدود ہے اس کے جراثیم نے دیہاتوں کا رُخ نہیں کیا ہے۔ انھوں نے اس نکتہ کو بنیادی طور پر اپنی گرفت میں لیا اور اس کی مدافعت کے لیے سرگرم عمل ہو اُٹھے۔

اٹھارویں صدی میں ملک کا تنظیمی اور تعمیری ڈھانچہ بدلتا ہے اور مغربی افکار سے متاثر ہوتا ہے۔ پریم چند اس تبدیلی کو محسوس کر چکے تھے، وہ اس سے بھی

واقف تھے کہ یورپ کے علمی نظریات ہندوستانیوں میں نیا شعور بخش رہے تھے۔ لیکن جدید تصورات اور نظریات محض شہری زندگی میں ہی ہلچل پیدا کر رہے تھے، گاؤں میں ان کا اثر نہیں کے برابر تھا۔ پریم چند کے لیے یہ لمحۂ فکریہ تھا۔ انھوں نے قلم کے سپاہی کی حیثیت سے گاؤں کی اصلاح کا بیڑا اُٹھایا اور وہاں مسلّط کی ہوئی برائیوں کو مٹانے کا عزم کیا۔ اس فنکار کو دیہی زندگی کے مسائل سے دلچسپی اس لیے بھی تھی کہ ملک کی اکثریت وہاں بستی تھی۔ اس اکثریت کی پل پل ٹوٹتی ، بکھرتی شخصیت کو پریم چند نے روزِ اوّل سے اہمیت دی۔ وہ جون ۱۹۰۵ء میں ماہنامہ ''زمانہ'' میں 'دیسی اشیاء کو کیوں کر فروغ ہو سکتا ہے' کے عنوان سے لکھتے ہیں:

''ہماری آبادی کا بہت بڑا حصہ دیہاتوں میں آباد ہے جس میں بلا مبالغہ ۹۹ فیصدی تو ایسے ہیں جو الف کے نام سے بے بھی نہیں جانتے اور جن کو شہروں میں آنے کا بہت کم اتفاق ہوتا ہے۔''

جب ملک کی آبادی کا بہت بڑا حصہ دیہات میں بستا ہو اور وہاں کے باشندے نئے زمانے کی روشنی سے محروم ہوں تو بھلا آزادی کیسے نصیب ہو سکتی ہے، ملک کیسے ترقی کر سکتا ہے۔ آزادی اور ترقی دونوں کا راز تو دیہات میں مضمر تھا۔ لہٰذا اسی نکتہ اور جذبے کے تحت پریم چند نے دیہات اور دیہاتیوں کو فوقیت دی۔ عمر کا بیشتر حصہ شہروں میں بسر کرنے کے باوجود اُن کا دل ہمیشہ گاؤں میں ہی لگا رہا۔ اپنے انتقال سے تین ماہ قبل وہ اوپیندر ناتھ اشک کو لکھتے ہیں:

''بھائی انسان کا بس ہو تو کہیں دیہات میں جا بسے۔ دو چار جانور پال لے اور زندگی کو دیہاتیوں کی خدمت میں گزار دے۔''

قدرتی حسن کا عاشق یہ فنکار اپنے نوکِ قلم سے ایسے گاؤں اُبھارتا ہے جو دلوں کو راحت اور آنکھوں کو سُرور بخشیں۔ جہاں خوشیاں ہوں۔ پگڈنڈیوں کو پار کرتی دوشیزائیں اور منڈیروں پر بیٹھے ہوئے پرندے ہوں۔ چوپالوں اور کھلیانوں میں

کھیلتے ہوئے صحت مند بچے ہوں، ہرے بھرے لہلہاتے درخت ہوں، کوہستانی سلسلے، ناچتی، گاتی، بل کھاتی ندیاں ہوں۔ جگہ جگہ اناج کے ڈھیر ہوں۔ آم کے پیڑ دونوں ہاتھوں سے بُور کی خوشبو بانٹ رہے ہوں۔ ہر طرف ہریالی چھائی ہو۔ ایسا ہی ایک حسین منظر ناول ''گوشۂ عافیت'' میں ملاحظہ کیجیے:

> ''پوس کا مہینہ ہے۔ کھیتوں میں چاروں طرف ہریالی چھائی ہوئی ہے۔ سرسوں، مٹر، کسم، السی کے نیلے پیلے پھول اپنی بہار دکھا رہے ہیں۔ کہیں شوخ طوطوں کے جھنڈ ہیں کہیں اچکنے کوؤں کے غول۔ جگہ جگہ سارسوں کے جوڑے عدم تشدد کی تصویر بنے اپنے خیال میں محو ہیں۔ دیہات کی حسین نازنین سروں پر گھڑے رکھے ندی سے پانی لا رہی ہیں۔ کوئی کھیت میں بتھوے کا ساگ توڑ رہی ہے۔ کوئی بیلوں کے لیے ہریالی کا گٹھا سر پر رکھے آ رہی ہے۔ پُرسکون، سادہ زندگی کی پاکیزہ تصویر ہے۔''

''میدانِ عمل'' کا یہ منظر دیکھیے:

> ''شمالی کوہستانی سلسلوں کے بیچ میں ایک چھوٹا سا ہرا ابھرا گاؤں ہے۔ سامنے گنگا دوشیزہ کی طرح ہنستی کھیلتی، ناچتی گاتی چلی جا رہی ہے۔ گاؤں کے پیچھے ایک بوڑھا پہاڑ کسی بوڑھے جوگی کی طرح جٹا بڑھائے سیاہ متین خیال میں محو کھڑا ہے۔''

افسانہ ''بے غرض محسن'' کا یہ نظارہ اُوسر اور بنجر زمین کو بھی زرخیز اور شاداب بنا کر پیش کر رہا ہے:

> ''ساون کا مہینہ تھا۔ عورتیں سولہ سنگار کر کے پُر فضا میدان میں ساون کی رم جھم برکھا کی بہار لوٹ رہی تھیں۔ شاخوں میں جھولے پڑے تھے۔ کوئی جھولا جھولتی، کوئی ملہار گاتی، کوئی

ساگر کے کنارے بیٹھی لہروں سے کھیلتی تھی۔ ٹھنڈی ٹھنڈی
خوشگوار ہوا، پانی کی ہلکی ہلکی پھوار، پہاڑوں کی نکھری ہوئی
ہریالی۔ لہروں کے دلفریب جھکولے موسم کو تو بہ شکن بنائے
ہوئے تھے۔''

ناول ''گئو دان'' کا یہ اقتباس بھی دیکھیے:

''پھاگن اپنی جھولی میں نئی جوانی کی دولت لے کر آ پہنچا۔ آم
کے پیڑ دونوں ہاتھوں سے بَور کی خوشبو بانٹ رہے تھے اور کوئل
آم کی ڈالیوں میں چھپی ہوئی موسیقی کا گیت دان کر رہی تھی۔''

یہ محض منظر کشی نہیں، فضا آفرینی نہیں بلکہ دھرتی کو سُورگ بنانے کا جذبہ، گاؤں کو خوشحال دیکھنے کا جتن، اور وہاں کے ماحول میں کچھ کر دکھانے کی لگن ہے۔ پریم چند کا یہ عزم، حوصلہ ان کی بیشتر افسانوی اور غیر افسانوی تحریروں میں موجود ہے۔ اس بے حد حسّاس فنکار نے دیہاتوں کے دردناک کوائف کو قریب سے دیکھا اور محسوس کیا تھا تبھی تو پہلے افسانوی مجموعے کا نام ''سوزِ وطن'' رکھا۔ اس میں شامل کہانی ''یہی میرا وطن ہے'' کا یہ اقتباس ملاحظہ کیجئے:

''میرے دل نے پھر گدگدایا اور میں زور سے کہہ اٹھا۔ ہاں
یہی میرا دیس ہے۔ یہی میرا پیارا وطن ہے .... اور میں
نے عین گنگا کے کنارے ایک چھوٹی سی جھونپڑی بنوالی ...... اور
یہ میری خواہش اور آرزو ہے کہ اس جگہ میرا دم نکلے۔''

دوسروں کی آرزوؤں کو فوقیت دینے کا احساس پریم چند میں اس لیے بیدار ہوا کہ وہ اپنے ہم وطنوں خصوصاً کسانوں کی کسمپرسی کو دیکھ رہے تھے اور ان کی تلملاہٹ کو محسوس کر رہے تھے:

''پوس کا مہینہ آیا۔ جہاں ساری رات کولہو چلا کرتے تھے
وہاں سناٹا تھا۔ جاڑوں کے سبب لوگ شام ہی سے کواڑ بند

کر کے پڑ رہتے اور جھینگر کو کوستے تھے۔ ماگھ اور بھی تکلیف
دہ تھا۔'' (قربانی)

اور جیٹھ کے مہینے میں تو:

''کبھی کبھی وبا پھیلتی ہے تو رات بھر میں گلہ کا گلہ صاف ہو جاتا
ہے۔'' (قربانی)

افسانہ ''خونِ سفید'' میں پریم چند ملک کی بدحالی، ہندوستانی تہذیب و معاشرت کی تباہی اور فطرت کی قہرمانی کا ذکر اس طرح کرتے ہیں:

''چیت کا مہینہ تھا لیکن وہ کھلیان جہاں اناج کے سنہرے انبار لگتے تھے، جاں بلب مویشیوں کے آرام گاہ بنے ہوئے تھے۔ جن گھروں سے پھاگ اور بسنت کی الاپیں سنائی دیتی تھیں وہاں آج تقدیر کا رونا تھا۔ سارا چوماسا گزر گیا، پانی کی ایک بوند نہ گری، جیٹھ میں ایک موسلا دھار مینہ برسا تھا، کسان پھولے نہ سمائے، خریف کی فصل بو دی لیکن فیاض اندر نے اپنا سارا خزانہ شاید ایک ہی بار لٹا دیا تھا، پودے اُگے، بڑھے اور پھر سوکھ گئے۔ مرغزاروں میں گھاس نہ جمی، بادل آتے، گھٹائیں امنڈتیں، ایسا معلوم ہوتا تھا جل تھل ایک ہو جائے گا، مگر وہ آرزوؤں کی نہیں نحوست کی گھٹائیں تھیں، کسانوں نے جپ تپ کیے، اینٹ اور پتھر دیویوں کے نام سے پج گئے، پانی کی امید میں خون کے نالے بہہ گئے لیکن اندر کسی طرح نہ پسیجے، نہ کھیتوں میں پودے تھے نہ چراگاہوں میں گھاس، نہ تالابوں میں پانی۔ عجیب مصیبت کا سامنا تھا۔ جدھر دیکھئے خستہ حالی، افلاس اور فاقہ کشی کے دلخراش نظارے دکھائی دیتے تھے۔ لوگوں نے پہلے گہنے اور برتن گروی رکھے اور تب بیچ

ڈالے، پھر مویشیوں کی باری آئی اور جب روزی کا کوئی سہارا
نہ رہا، تب اپنے وطن پر جان دینے والے کسان بیوی بچوں کو
لے لے کر مزدوری کرنے کو نکلے۔''

دیہی زندگی کے ان مسائل کے تعلق سے پریم چند کا بنیادی خیال یہ تھا کہ وہاں کی صاف ستھری قدرتی فضا میں پروان چڑھنے والی انسانی خوبیاں یعنی سادہ لوحی، فراخ دلی، مروت، غیرت، انا، خودداری وغیرہ فنا ہوتی جا رہی ہیں۔ اس زوال کے اسباب وہ ایک طرف تو سرکاری اہل کاروں، مختاروں اور ان کے کارندوں میں تلاش کرتے ہیں تو دوسری وجہ جہالت، زراعت کی نئی ایجادات سے چشم پوشی اور توہم پرستی کو قرار دیتے ہیں۔ وہ ۱۵ر جولائی ۱۹۳۳ء کے 'جاگرن' میں لکھتے ہیں:

''آج بھارت کے کسان اتنے تباہ کیوں ہیں؟ اس لیے کہ
جب سے انگریزی شاسن شروع ہوا، یعنی آج سے ڈیڑھ سو
ورش پہلے سے ودیشی حکومت نے سدیو کسانوں کے ہتوں
(مفادات) کی اپیکچھا (چشم پوشی) کی اور زمینداروں کے
ہتوں کا سمرتھن (حمایت) .... ان ابھاگوں پر پولیس کا،
زمین دار تعلقہ دار کا، سیٹھ ساہوکار کا، سنچھیپ (اختصار) میں ہر
ایک ادھیکاری کا ظلم جیوں کا تیوں جاری ہے۔''

وہ قاری کی خصوصی توجہ اس جانب مبذول کراتے ہیں کہ دیہاتیوں کی غربت اور پستی میں استحصالی قوتوں کے علاوہ اُن کی اپنی ضعیف الاعتقادی بھی ہے۔ وہ جی حضوری، اندھی عقیدت مندی اور روایتوں کے بندھنوں میں صدیوں جکڑے ہوئے ہیں اور اس حد تک مغلوب ہو چکے ہیں کہ روایتی اور اندھی عقیدت مندی کی بندشوں کو توڑنے کے کوئی جتن بھی نہیں کرتے ہیں۔ ''گئودان'' کا مرکزی کردار 'ہوری' جو دیہی معاشرے کی بھرپور نمائندگی کرتا ہے وہ پنڈت داتا دین کے دھمکی آمیز الفاظ کو سن کر گھبرا جاتا ہے:

''برہمن کے روپے! اس کی ایک پائی بھی دب گئی تو ہڈی توڑ کر نکلے گی۔ ایشور نہ کرے کہ برہمن کا گُسہ کسی پر گرے۔ گھرانے میں کوئی چلو بھر پانی دینے والا، گھر میں دیا جلانے والا بھی نہیں رہ جاتا۔ اس کا مذہب پرست دل دہل اٹھا۔ اُس نے دوڑ کر پنڈت جی کے پیر پکڑ لیے اور درد بھری آواز میں بولا 'مہاراج جب تک میں جیتا ہوں تمہاری ایک ایک پائی چکاؤں گا۔'' (گئو دان، ص:۳۶۰)

مذکورہ موضوع پر ''بانکا زمین دار''، ''پنچایت''، ''قربانی''، ''سوا سیر گیہوں''، ''گھاس والی''، ''دو بیل''، ''گلی ڈنڈا''، ''روشنی''، ''پوس کی رات''، ''کفن'' وغیرہ افسانے اور ناولوں میں ''چوگان ہستی''، ''گوشۂ عافیت''، میدان عمل''، ''گئو دان'' اہم ہیں۔ اسی طرح غیر افسانوی تخلیقات میں ''زمانہ''، ''ادیب''، ''مریادا''، ''مادھوری''، ''چاند''، ''ہنس'' اور ''جاگرن'' میں چھپے ڈھیروں مضامین، تبصرے اور اداریے دیہی زندگی کی منہ بولتی تصویریں ہیں۔ مختلف پہلوؤں کو اُجاگر کرتی ہوئی ان تحریروں کے توسط سے آج کا بے حد تعلیم یافتہ قاری بھی سمجھ لیتا ہے کہ پریم چند کے عہد میں ملک پر مسلط جاگیردارانہ نظام کس قماش کا تھا، اور ان کی حالت کس حد تک ابتر تھی۔ پریم چند ۸/ مئی ۱۹۳۳ء کے ''جاگرن'' میں لکھتے ہیں:

''ہندوستانی کسانوں کی اس وقت جیسی قابلِ رحم حالت ہے، اسے کوئی لفظوں میں پیش نہیں کر سکتا۔ ان کی بدحالی کو وہ خود جانتے ہیں یا ان کا خدا جانتا ہے۔''

مال گزاری اور لگان پر کاری ضرب لگاتے ہوئے وہ لکھتے ہیں:

''کسانوں کے پاس روپیہ نہیں تو دیں کہاں سے۔ اناج کا بھاؤ دن بدن گرتا جاتا ہے۔ پونے دو روپیہ میں من بھر گیہوں آتا ہے .... کھیت کی پیداوار سے بیج تک کی قیمت نہیں

آتی۔ محنت اور اس سینچائی کے اوپر غریب کسان لگان کہاں
سے دے۔ اس پر سرکار کا حکم ہے کہ لگان سختی سے وصول کیا
جائے۔'' (آشیاں برباد)

اپنے معاصرین کی طرح پریم چند نے بھی ابتداءً شہری زندگی پر توجہ دی مگر ستر فیصد سے زائد آبادی میں پھیلی ہوئی مفلسی، بیچارگی اور کسمپرسی کو دیکھ کر اُن کا حسّاس دل تڑپ اُٹھا۔ ان کے اندر کا فنکار جاگ اٹھا اور پھر انھوں نے بڑی یکسوئی سے دیہی زندگی کے مسائل کو اپنا مقصد، اپنا فن بلکہ اپنی زندگی بنالیا۔ وہ ''زمانہ'' مئی ۱۹۱۸ء کے شمارے میں ''زراعتی ترقی کیوں کر ہوسکتی ہے'' کے عنوان سے لکھتے ہیں:

''ہندوستان ایک زراعتی ملک ہے اور ہمیشہ رہے گا لیکن کسی
ملک میں غلہ کی پیداوار کی طرف اتنی بے توجہی نہیں کی گئی جتنی
یہاں۔''

اور ایسا کیوں ہو رہا ہے وہ قاری کو باور کراتے ہیں کہ دراصل غلّہ کی پیداوار آبادی کی رفتار کے مطابق نہیں بڑھی۔ کاشتکار ایسا منصوبہ بنانا بھی چاہے تو راہ میں حائل دشواریاں اس کے حوصلے پست کر دیتی ہیں۔ مذکورہ مضمون میں پریم چند ایک جگہ لکھتے ہیں:

''ہمارے کاشت کاروں کی مالی حالت خراب ہے، وہ غیر تعلیم
یافتہ ہیں اور زمین کے بٹوارے اتنے زیادہ ہو گئے ہیں اور
ہوتے جارہے ہیں کہ اب فرداً فرداً کسی عملی اصول پر کاشتکاری
کرنا غیر ممکن ہوگیا ہے۔''

لہٰذا جب تک صاحبِ اقتدار حضرات اپنی خود غرضی سے دست بردار نہ ہوں گے، کاشت کاروں کی حالت میں اصلاح کا ہونا محال ہے۔ وہ ۱۳/ اکتوبر ۱۹۳۳ء میں ''کسانوں کی قرضہ کمیٹی پرستاؤ'' کے عنوان سے لکھتے ہیں:

''کون نہیں جانتا کہ بھارت کے کسان بُری طرح قرض کے

نیچے دبے ہوئے ہیں۔ ان کا پرایہ (اکثر) سبھی کام قرض سے
ہی چلتا ہے۔ بیج وہ سُود پر لیتے ہیں اور ایک کا ڈیڑھ ادا کرتے
ہیں۔ کپڑا یا تو بزاز سے اُدھار لیتے ہیں یا پٹھانوں سے۔ بیل
بھی وہ پرایہ پھیری کرنے والے ویاپاریوں سے ہی اُدھار لیا
کرتے ہیں۔ شادی، غمی، تیرتھ، ورت میں تو اپنی سمان رکشا
کے لیے انھیں قرض لینا ہی پڑتا ہے اور اس قرض کا سُود کم سے
کم پچیس روپے سالانہ ہے۔ زیادہ کی کوئی سیما نہیں۔''

عہد غلامی کا بے بس کسان جو مقدر کو مقدم تسلیم کرتا وہ ایک بار قرض لے کر اُس کی ادائیگی نہیں کر پاتا بلکہ اسے اپنا نصیب سمجھ کر ورثے میں چھوڑ جاتا جسے نئی نسل قبول کرتی۔ پریم چند مذکورہ مضمون میں آگے لکھتے ہیں:

''اکثر تو ایسا ہوتا ہے کہ کسان کی پیداوار کھلیان میں ہی
صاف ہو جاتی ہے۔ زمین دار نے اپنا لگان وصول کرلیا، ساہو
کار نے اپنی باقی، کسان ہاتھ جھاڑ کر اپنی تقدیر کو روتا ہوا گھر
جاتا ہے اور پہلے ہی دن سے پھر قرض لینا شروع کرتا ہے۔''

پریم چند نے سُود، لگان، قرض جیسے مسائل پر ناولوں اور افسانوں کے علاوہ اپنے اداریوں اور کالموں کے ذریعے بھی مختلف تجاویز پیش کی ہیں۔ ''کسان سبھا ایکٹ'' کی وکالت کرتے ہوئے ۱۶/اپریل ۱۹۳۴ء میں لکھتے ہیں:

''کسان نے قرض لیا ہے بیلوں کے لیے یا بیج کے لیے یا
کھانے کے لیے۔ اس کو یدی سرکار رِن (قرض) سے مُکت
کرادے، تو وہ کرشک (کسان / کھیتی ہر) سماج کا اُدھار
کرے گی۔''

اسی طرح انھوں نے ۷/اگست ۱۹۳۳ء کے کالم میں ''کرشی سبھا یک بینکوں کی ضرورت'' کی وضاحت کی ہے:

"کرشی بھارت کامکھیہ ویوسائے ہے پر اسے نوچنے والے تو سب ہیں، اس کو پروتساہن دینے والا کوئی نہیں۔ اسے بھوکوں مرکر، پیسے پیسے کے لیے مہاجن کا منہ دیکھ کر اپنا جیون کاٹنا پڑتا ہے۔"

دراصل طلوع ہوتی ہوئی آزادی کا یہ نقیب کسانوں کے لیے چاہتا تھا کہ:

۱۔ پنچایتی بورڈ قائم کیے جائیں۔

۲۔ سُود کی حد باندھ دی جائے اور ایک ایسا ایکٹ پاس کر لیا جائے کہ کسان عدالت سے اپنے حساب کی نقل کی درخواست کر سکے۔

۳۔ ہر ایک مہاجن کو ٹھیک ٹھیک حساب رکھنے کے لیے مجبور کیا جائے۔

۴۔ جب تک بہت زیادہ لگان نہ ہو جائے اُن پر ڈگریوں کی تعمیل عدالتوں سے نہ کرائی جائے۔

۵۔ کوئی کسان قرض کی ڈگری کے لیے گرفتار نہ کیا جائے۔

پریم چند کے یہ منصوبے محض نعرے نہیں تھے جن کی صرف گونج سنائی دیتی ہے۔ وہ انھیں عملی جامہ پہنانے پر یقین رکھتے تھے۔ کہنی اور کرنی میں فرق ہوتا ہے۔ گفتار کے غازی عملی زندگی میں حاشیہ پر نظر آتے ہیں۔ پریم چند قلم کے سپاہی تھے۔ اسی لیے اُن کے منصوبے کا مرپڈ شیخ چلی کے خواب نہ بن سکے۔ وہ ماضی سے سبق لیتے ہوئے مستقبل کی طرف دیکھتے اور حال کو خوش حال بنانے کے جتن کرتے ہیں۔ دیہی طبقے کی ابتر صورتِ حال پر وہ تیکھے لہجے میں "دیش کی ورتمان استھتی" کے عنوان سے لکھتے ہیں:

"ہمارا اپنے کسان بھائیوں سے یہی انورودھ (التماس) ہے کہ وہ مہاتما جی کو اپنا سچا نیتا مانیں اور ان کے بتائے ہوئے مارگ (راستہ) سے بِنْدو بھر بھی وِچلت (بے قرار) نہ ہوں۔ غریبوں اور وِچلتوں کا مہاتما جی سے بڑا شُبھ چنتک (بہی خواہ)

سنسار میں دوسرا نہیں ہے۔ دوسرا کوئی آدمی اگر اُن سے کچھ اور کہتا ہے، تو اس سے کہہ دیں، کہ پہلے آ کر ہماری طرح ہل میں جُتو، پسینہ بہاؤ، ہماری ہی برادری کے ایک انگ (حصہ) بن جاؤ، تب ہم تمہاری سُنیں گے۔ اپنی وکالت چلانے کے لیے آنے والے چناؤ میں ووٹ لینے کے لیے اتھوا (نیز) اپنی ویوسائے وردھی (کاروباری ترقی) کے لیے ہماری خوشامد نہ کرو۔ تم ٹٹی کی آڑ سے جو شکار کھیل رہے ہو اُسے ہم خوب جانتے ہیں۔ جو لوگ محلوں میں رہتے ہیں، امیروں کی زندگی بسر کرتے ہیں، موٹر کے نیچے ایک قدم نہیں چل سکتے، جن کو بھوجن کے لیے تر مال چاہیے، وہ کیا جانیں کہ غریبوں پر کیا گزرتی ہے۔ وہ تو آگ لگا کر چل دیتے ہیں، گھر جلتے ہیں غریبوں کے۔ اس وقت اگر ہمارے کسان بھائی سوچ وچار سے کام نہیں لیں گے اور مہاتما جی کے مارگ (راہ) سے ہٹ جائیں گے، تو انھیں ہمیشہ کے لیے پچھتانا پڑے گا۔''

(ص:۸۲۔ جلد۲۲)

بلاشبہ پریم چند کے عہد کے دیہی مسائل اور اُن کے تقاضے مخصوص تھے۔ آج اُن میں نمایاں فرق آ چکا ہے۔ جدید ٹکنالوجی کے اس دور میں کسانوں کے سامنے نئی سہولتیں ہیں مگر کیا وہ ان سے پوری طرح فائدہ اٹھانے کی حالت میں ہیں؟ کیا نت نئی مشینوں کی ایجادات سے لوگوں میں کاشت سے رغبت بڑھی ہے؟ کیا دیہاتوں میں بسنے کا رُجحان فروغ پا سکا ہے؟ کیا تلاش معاش میں شہر کی طرف بھاگنے کا سلسلہ رُک گیا ہے؟ کیا ہمارا ملک زراعت کے میدان میں خودکفیل ہو گیا ہے؟ سچ تو یہ ہے کہ پورے ملک کو غذائی اجناس کے معاملے میں خودکفیل بنانے والے دیہات کی بیس فیصد آبادی کی آمدنی اتنی کم ہے کہ اس سے دو وقت کی بھر

پیٹ روٹی ہی مُہیّا ہوسکتی ہے اور تقریباً چالیس فیصد گھروں کے لیے بجلی کی فراہمی اور رسوئی گیس آج بھی ایک خواب ہے۔ اس پچویشن میں کیا آج کا کسان قرض کے بوجھ سے گھبرا کر خودکشی نہیں کررہا ہے؟ کیا ان سے ڈرا دھمکا کر کام نہیں لیا جا رہا ہے؟ کیا اُن کی بہو بیٹیوں کی عزت محفوظ ہے یا اُن کے اہل وعیال شکم سیر ہوکر زندگی بسر کرنے لگے ہیں؟ ظاہر ہے جواب نفی میں ہے کیونکہ آزادی کی چھ دہائیاں گزر جانے کے باوجود آج بھی ہندوستان کی اکثریت دیہاتوں میں بستی ہے تو پھر ان معاملات سے چشم پوشی کیوں؟ غذائی اجناس کی پیداوار بڑھانے کے اقدام میں اس قدر تساہلی کیوں؟ زراعتی زمین کا غیر زراعتی کاموں میں استعمال کا جواز کیا ہے؟ کیوں آج بھی وہاں کی خواتین لکڑی، کوئلہ اور دیگر روایتی ایندھن کا استعمال کرنے کے لیے مجبور ہیں۔ ملک کی اقتصادی اور صنعتی ترقی کا فائدہ ابھی تک عام آدمی کو نہیں پہنچا ہے تو اس کا سبب کیا ہے؟ سوالات کے اس انبوہ میں یہ بھی سوال اُٹھتا ہے کہ کیا اس کی تمام تر ذمہ داری ہماری قومی پالیسی اور ہمارے قائدین پر ہے؟ ہمارا کوئی فرض نہیں؟ اور اگر ہے تو وہ کیا .... لمحۂ فکریہ اس جانب ذہن کو ملتفت کرتا ہے کہ نت نئے اور پُرکشش منصوبوں کے باوجود ہم ان کو پوری طرح سے روزی، بجلی، پانی، تعلیم اور طبی سہولیات فراہم نہیں کرسکے ہیں اور جب تک ہم یہ سب پورا نہیں کر پائیں گے، زمین کو جنت اور کاشتکار کو خوشحال بنانے کا خواب ادھورا رہے گا۔ تشنگی اور بے قراری کے ہر دور میں پریم چند کی تحریروں کی اہمیت نہ صرف برقرار رہے گی بلکہ ان کی افادیت اور بھی بڑھتی جائے گی۔

○○○

ہندو پاک میں رشتۂ ہم سائیگی
(فکشن کے حوالے سے)

۱۹۴۷ء میں برِ صغیر کے نقشے پر کھینچی گئی لکیر نے بظاہر صدیوں کے رشتوں کو تقسیم کر دیا اور پھر بربریت کا وہ ننگا ناچ اس خطۂ زمین پر شروع ہوا جو تہذیب وتمدن کا گہوارہ کہلاتا تھا اور جس میں پروان چڑھنے والے میل ملاپ کو باہمی اشتراکِ عمل سے قائم کیا گیا تھا۔ اس سانحۂ عظیم پر فن کار تلملا اُٹھے۔ ''ہے رام'' اور ''یا خدا'' کی صداؤں کے بیچ کسی نے کہا ''ہم وحشی ہیں'' تو کسی نے ''اور انسان مر گیا'' کا نعرہ بلند کیا۔ غور طلب بات یہ ہے کہ اس پُر آشوب دور میں بھی ہمارے ادیبوں کا رویہ مثبت کیوں کر تھا، اور اس کے لیے اُنھوں نے کیا کیا جتن کیے؟ جب تک ہم اس کا تجزیہ نہیں کریں گے، آج کے ہندو پاک رشتوں پر پوری طرح روشنی نہیں پڑ سکتی ہے۔ کیونکہ سیاست اور اقتصادیات کے بڑھتے اثرات ہماری زندگیوں میں تیزی سے دخیل ہوئے ہیں اور اُن کے مُضر اثرات نے شخصیات کو بڑی حد تک بدل دیا ہے۔ ایسے میں فنونِ لطیفہ خصوصاً ادب بہتر رہنمائی کا فریضہ انجام دے سکتا ہے۔

رشتوں کی معنویت، اُس وقت نکھر کر سامنے آتی ہے جب ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' دانش مندوں کی بنائی ہوئی سرحدوں کو رد کر دیتا ہے اور 'لاجونتی' کو بسانے کا سلسلہ شروع ہوتا ہے۔ اُس دور کے تقریباً تمام بڑے ادیبوں کے ہاں اس کا

بھر پور تصوّر ملتا ہے۔ انھوں نے رشتوں اور عقیدوں کے احترام میں، عارضی طور پر جو درار پڑی تھی اُسے نہایت منظّم طریقے سے پُر کیا، اور یہ احساس دلایا کہ ہم دسہرہ اور محرم۔ دیوالی اور شب برات مل کر منایا کرتے تھے۔ مسلمان شوق اور جذبے کے ساتھ رام اور کرشن کے کردار بننے کے لیے بیتاب رہتے تھے تو غیر مسلم، حضرتِ عبّاس کا علم لیے ہوئے ماتم کرتے دکھائی دیتے تھے۔ رشتۂ ہم سائیگی کے اِن پہلوؤں کو بُزرگ ادیبوں نے بلا شبہ فنکارانہ ڈھنگ سے پیش کیا ہے لیکن قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین نے اسے ایک نئی سمت عطا کردی ہے۔ بعد کی نسل میں لکھی جانے والی ایک کہانی 'لکیر' (طارق چھتاری) میں پنڈت برج کشور، حمید کو بے حد عزیز رکھتا ہے، اُسے کرشن کے روپ میں دیکھتا ہے اور کنہیا کہہ کر پُکارتا ہے۔ پڑوسی کے بچے کی چاہت کا یہ عالم ہے کہ جنم اشٹمی کے موقع پر کسی ہندو بچے کو کرشن بنانے کے بجائے وہ حمید کا انتخاب کرتا ہے۔ کنہیا کی شکل میں اسے سجاتا سنوارتا ہے۔ اسی طرح ''بندوق'' (طارق چھتاری) کے مسلم کردار شیخ سلیم الدین کو اس قصبے کے ہندو ملک چھوڑ کر جانے سے روک لیتے ہیں۔ کہانی کا یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''وکیل دیا نند ...... ہاتھ جوڑ کر کھڑے ہو گئے۔ ''شیخ صاحب یہ آپ کیا کر رہے ہیں؟'' ...... سیٹھ دیوی سرن نے جُھک کر اُن کے گھٹنے پر ہاتھ رکھ دیا۔ ''ہماری اور بستی کی عزّت آپ کے چرنوں میں ہے'' ...... پنڈت ہر پرشاد نے آہستہ سے کہا۔ ''چلیے واپس ...... ہم آپ کو اس طرح نہیں جانے دیں گے'' ...... اور سب لوگ قدم سے قدم ملا کر اپنے قصبے نظام پور کی طرف چل پڑے۔''

'کتنے ٹوبہ ٹیک سنگھ' اور 'کتنے پاکستان' کی بات اُس سرزمین پر ہوئی جس کی ہزاروں سال پُرانی تہذیب ہے بلکہ مختلف تہذیبوں کے اشتراک سے وجود

میں آئی اور پھر کچھ اسباب کی بنا پر اسے تقسیم جیسے سانحہ کا سامنا کرنا پڑا۔ عمل اور ردِ عمل کے بعد جب ایک ٹھہراؤ کی صورت پیدا ہوئی تو احساس ہوا کہ ہمارے صدیوں کے رشتے محض دو ملکوں میں تقسیم ہو جانے سے کمزور کیسے پڑ سکتے ہیں۔ برِ صغیر کا یہ علاقہ جو برسہا برس سے مستحکم رشتوں کا نمائندہ رہا ہے وہ جغرافیائی لحاظ سے الگ ہونے کے باوجود ماضی کے خوشگوار رشتوں کو قائم رکھنے بلکہ فروغ دینے کا جتن کرتا رہا ہے اور آئندہ بھی کرے گا۔ آج ہم دیکھتے ہیں کہ ہندوستان، پاکستان اور بنگلہ دیش کے بیشتر لوگ ماضی کی تلخ یادوں کو بھلا کر ایک اچھے پڑوسی کی طرح برتاؤ کر رہے ہیں۔ کبھی ان رشتوں میں مفاد پرستوں کی وجہ سے نا اتفاقیاں بھی پیدا ہو جاتی ہیں لیکن جلد ہی ادیبوں اور فنکاروں کی کوششوں سے، پھر سے ایک دوسرے کے لیے محبت کے جذبات گہرے ہو جاتے ہیں۔ اگر یہ کہا جائے تو شائد غلط نہ ہو کہ سیاسی طور پر جب ہمارے آپسی تعلقات کشیدہ ہوتے ہیں ان نازک موقعوں پر بھی عوام میل ملاپ کے رشتوں کا دامن نہیں چھوڑتے بلکہ کھیل کود اور ادب و ثقافت کے توسط سے انھیں استوار رکھتے ہیں یہی وجہ ہے کہ ہندوستان کی ادبی اور ثقافتی سرگرمیاں پاکستان کے عوام کے لیے دلچسپی کا باعث ہوتی ہیں تو پاکستان کے گلوکار، موسیقار، آرٹسٹ وغیرہ ہمارے ہاں مقبول ہوتے ہیں۔ ادب کے علاوہ کھیلوں اور فلموں کی وجہ سے بھی ہم سائیگی فروغ پا رہی ہے۔ جہاں تک ادبی رسائل کا تعلق ہے دونوں ملکوں کے ادیب دونوں جگہ چھپ رہے ہیں اور ایک دوسرے کے نظریوں، رجحانوں اور ضرورتوں سے عوام کو واقف کرا رہے ہیں۔

ادب چونکہ سماج کا آئینہ ہوتا ہے لہذا اس آئینہ خانہ میں اشتراک کا رنگ سب پر حاوی ہے۔ تمام اصناف ادب میں ایک دوسرے کے دکھ سکھ اور پڑوسی پن کو دیکھا جا سکتا ہے خاص طور سے فکشن میں یہ رنگ زیادہ نکھر کر آتا ہے۔ مبین مرزا ''نئی زمین نئے آسمان'' تراشتے ہوئے لکھتے ہیں کہ انسانی رشتوں کی بنتی، بگڑتی اور بدلتی صورت حال کی جیسی جامع تہہ دار اور بلیغ دستاویز افسانوں اور ناولوں میں مرتب

ہوتی ہے ویسی کسی دوسرے فن میں ہمیں نہیں ملتی ہے۔ ناولوں میں شکست (کرشن چندر۱۹۴۳ء) آگ کا دریا (قرۃ العین حیدر ۱۹۵۹ء) خدا کی بستی (شوکت صدیقی ۱۹۵۹ء) اُداس نسلیں (عبداللہ حسین ۱۹۶۲ء) پرائی دھرتی اپنے لوگ (جتیندر بلّو ۱۹۷۷ء) آخرِ شب کے ہم سفر (قرۃ العین حیدر ۱۹۷۹ء) فرار (ظفر پیامی ۱۹۸۶ء) اللہ میگھ دے (طارق محمود ۱۹۸۶ء) دو گز زمین (عبدالصمد ۱۹۸۸ء) چاندنی بیگم (قرۃ العین حیدر ۱۹۹۰ء) نادار لوگ (عبداللہ حسین) خواب رو (جوگیندر پال ۱۹۹۱ء) فرات (حسین الحق ۱۹۹۲ء) بیان (مشرف عالم ذوقی ۱۹۹۵ء) راکھ (مستنصر حسین تارڑ ۱۹۹۷ء) وغیرہ میں مختلف واقعات و کردار کے سہارے فاصلوں کو مٹانے کی کوشش کی گئی ہے۔ اسی طرح افسانوں میں جلاوطن (قرۃ العین حیدر)، شہر افسوس (انتظار حسین)، ہزار پایہ (خالدہ حسین)، کہانی مجھے لکھتی ہے (احمد ہمیش)، گملے میں اُگا شہر (رشید امجد)، رہائی (حسن منظر)، خزاں در خزاں (مرزا ادیب)، ایک شہری پاکستان کا (رام لعل) صبح ہونے تک (سلیم آغا) سب رستے مسدود ہوئے (امراؤ طارق)، راستہ بند ہے (جیلانی بانو)، معدوم ابن معدوم ابن معدوم (زاہدہ حنا) ڈارسے بچھڑے (سید محمد اشرف) جلتے ہوئے جنگل کی روشنی (خالد جاوید)، بند راستے (ابن کنول) وغیرہ میں پڑوسی پن کو فوقیت دی گئی ہے۔

مذکورہ تخلیقات میں بچھڑنے کا غم، کھو جانے کی کسک اور گلے لگانے کی تڑپ شدّت سے ملتی ہے۔ ہندوستانی فن پاروں میں ان تمام رسم و رواج، تیج تیوہار کا ذکر نہایت مؤثر طریقے سے کیا جارہا ہے جو آج پاکستان یا بنگلہ دیش سے منسوب ہیں۔ یہی صورت حال پاکستانی فکشن کی ہے۔ مٹی دادا ہند و پاک کلچر کا ایک ایسا جیتا جاگتا کردار ہے جسے اسد محمد خاں نے ہم سائیگی کے سانچے میں نہایت خوبی سے ڈھال دیا ہے۔ بسنت پنچمی اور بیساکھی کے تیوہار، اساڑھی کا ذکر اور بانسری کی دُھن کا تفصیلی ذکر ''جانگلوس'' اور ''نادار لوگ'' میں ہوا ہے۔، ہیر رانجھا، سوہنی مہیوال

آج بھی دونوں طرف کے پنجاب میں اُسی طرح مقبول ہیں۔ اگر سرحدوں نے رشتوں کو مٹا دیا ہوتا تو وِندھیا چل کی آتما کیوں پاکستان میں گاتی گنگناتی سنائی دیتی۔ اساطیر کا ذکر وہاں مستقل کیوں ہے؟ اسد محمد خاں نربدا کے کنارے کے ماحول اور ثقافت کو کیوں یاد کرتے ہیں:

"......دریا کو آدمی اور آدمی کو دریا، دوسو برس میں اپناتا ہے اور کہیں پان سو برس میں جا کے دوست بنتا ہے۔ میرا اپنا دریا کوئی نہیں، اس لیے لیجیے، میرے پُرکھوں کا اپنایا ہوا دریا نربدا۔ اور پہاڑ؟ ست پُڑا، یا پھر سموچا وِندھیا چل۔

اور بستی؟ مانڈو......

اور لوگ؟ دو راجپوت باپ بیٹے، نارنگ اور سارنگ......

کنور بکرم نارنگ سنگھ اوجینی

اور کنور بکرم سارنگ سنگھ اوجینی۔ اور ایک نوعمر لڑکی، کہ جیسی سارنگی کہانیوں میں لڑکیوں کو ہونا چاہیے:

بلند قامت، گوری چٹی......" (اسد محمد خاں)

یہ تو خالص ہندوستانی رنگ ہے تو پھر پاکستان میں اسے کیوں پیش کیا جا رہا ہے؟ اس لیے کہ پڑوس سے رشتہ منقطع نہیں ہوا ہے، اور جب ادیب کے دل میں پڑوسیوں کے لیے اتنی تڑپ اور رشتوں کی اہمیت ہے تو عوام کو محبت ہوگی ہی کیونکہ ادیب عوام کا نمائندہ بھی ہے۔

پڑوسیوں کے رشتوں کی معنویت پر ڈھیروں افسانے اور ناول لکھے گئے ہیں اور برابر لکھے جا رہے ہیں۔ میں اپنی بات کو ہندوستان کے اُن تین ادیبوں تک محدود کر رہا ہوں جنھوں نے اپنے ہوش میں تقسیم کے کرب کو نہیں دیکھا ہے۔ میری مراد سید محمد اشرف، خالد جاوید اور ابن کنول سے ہے۔ ان کی کہانیوں "نمبردار کے نیلا" "جلتے ہوئے جنگل کی روشنی" اور "بندراستے" کا مطالعہ کرتے ہیں تو

ہمیں اُن کے تجربات، مشاہدات اوران کا پڑوسی ملک کے لیے عوامی جذبہ پچھلی نسل سے کچھ مختلف نظر آتا ہے۔ مثلاً ابن کنول ''بند راستے'' میں بڑی سادگی سے ہندو پاک کی تبدیلی کا ذکر کرتے ہیں۔ مرکزی کردار خالد دیکھتا ہے کہ مٹی کے ٹوٹے پھوٹے مکانوں کی جگہ سیمنٹ کے پختہ مکانات نے لے لی ہے۔ سڑک اورگلیوں میں لگے ہوئے بجلی کے اونچے اونچے کھمبے پُرانی لگی ہوئی لالٹینوں کومنہ چڑھا رہے ہیں۔ چچا قاضی محمود حسین کی ڈیوڑھی، لالہ کشوری لال کے گودام میں بدل چکی ہے اگرنہیں بدلا ہے تو چاہت اور محبت کا رشتہ۔ بلا شبہ اب رحیم گڑھ زمیندار کے رحم وکرم پر نہیں ہے مگر تعصب اور تنگ نظری کا غُبار پھر اُٹھ رہا ہے اور شدّت پسند عناصر ہم سائیگی کے رشتے کو مجروح کرنے کے درپے ہیں۔ یہ غیر فطری کوشش فطری رشتوں کے مابین حائل نہیں ہوسکتی، یہی تاثر مذکورہ کہانی سے ملتا ہے۔ اسی جغرافیائی حد بندی اوران میں پنپتے ہوئے رشتوں کی معنویت کو خالد جاوید نے بالکل اچھوتے ڈھنگ سے پیش کیا ہے۔ انسانوں سے یکسر خالی زمین بسائی گئی تو سرحدیں بنتی بگڑتی رہیں مگرایک دوسرے سے منسلک رہیں جیسے ایک رشتہ دوسرے سے جُڑا ہوتا ہے۔ زمین تو جغرافیائی حد بندیوں کی وجہ سے تبدیل ہوتی رہی ہے مگرانسانی رشتوں کومنقسم کرنے والے ہم خود ہیں:

> ''یہ غریب لوگوں کی بستی تھی۔ سارے محلّے میں قطار سے بنے ہوئے تقریباً ایک جیسی کسمپرسی بیان کرتے ہوئے مکانات تھے۔ گلی کے دائیں طرف کے موڑ سے تھوڑا آگے ہندوؤں کی بڑی آبادی تھی، مگر بائیں موڑ سے آگے دُور تک مسلمانوں کی آبادی تھی۔ اس کے بعد ایک چھوٹا سا قبرستان پڑتا تھا، پھر کھیت شروع ہوجاتے تھے۔ کھیتوں کے آخری سرے پر مرگھٹ تھا، بھنگیوں کا مرگھٹ ......'' (خالد جاوید)

اس اقتباس کے منظراور پس منظر کے توسط سے کہانی کا مطالعہ کریں تو خالد جاوید

نے تاریخ، جغرافیہ، رسم الخط وغیرہ کے نام نہاد تعلق کو بے بنیاد ثابت کیا ہے کیونکہ یہ سب بدل رہے ہیں۔ وہ اس جغرافیائی نقشے کے بین السطور میں انسانی رشتوں کے تاثر کو اُبھارتے ہیں۔ اشاروں اور علامتوں کے ذریعے ان پر آنچ آنے والے عناصر پر ضرب لگاتے ہوئے دائیں بائیں کو دھوکہ بازی قرار دیتے ہیں۔ اُن کے نزدیک یہ حد بندی انسانیت کو مجروح کرتی ہے۔

سید محمد اشرف کی کئی تخلیقات میں ''ہم سائیگی'' کے درد کی ایک زیریں لہر نہایت آہستہ روی سے جاری وساری نظر آتی ہے۔ اس لہر کے پس پشت زندگی کی گہری معنویت چھپی ہوتی ہے۔ اس معنویت کا رشتہ مختلف رنگوں اور مختلف زاویوں سے ہے۔ حالات وحادثات کی ستم ظریفی کے تحت جائے پیدائش سے دور چلا جانے والا انسان اپنے بچپن کی کھٹی میٹھی یادوں سے وابستہ ڈھیروں لمحات کے لمس کو بھلا نہیں پاتا ہے۔ یادیں اُسے کچوکے لگاتی ہیں اور پلٹ کر اپنے گھر جانے کے لیے اُکساتی ہیں مگر وہ چاہ کر بھی اُس پر عمل نہیں کر پاتا ہے۔ یہ Irony ''ڈار سے بچھڑے'' میں نہایت مؤثر انداز میں ملتی ہے۔

''ڈار سے بچھڑے'' میں ہندوستان کو چھوڑ کر جانے والا ایک مہاجر اپنے ذہن سے اُن یادوں کو معدوم نہیں کر پاتا جو اُس کے بچپن اور نوجوانی سے وابستہ ہیں۔ یہ یادیں اُسے بار بار اپنے اور اپنے بزرگوں کے وطن کو پھر سے دیکھنے پر اُکساتی ہیں۔ اُس کی خود کلامی ملاحظہ کریں:

> ''.........کیا پاکستان آنے کے بعد میرا اُس خطۂ زمین سے کوئی ناطہ نہیں رہا جہاں میرے بچپن نے ممتا کی لوریاں سنی تھیں، جہاں میرے لڑکپن نے چھوٹے چھوٹے جذبوں سے محبت کرنا سیکھا تھا.........تقسیم کی موٹی موٹی لکیروں کے نیچے ان سارے جذبوں کے نقوش چھپ گئے تھے۔ وہ جذبے جو صرف وہیں کا خاصہ ہوتے ہیں جہاں انسان پہلی بار آنکھ کھول

کر دیکھتا ہے۔"　　(سیّد محمد اشرف)

اُس کے لیے کبھی تو دھرتی کا لمس کشش کا باعث بنتا ہے تو کبھی بچپن کے دوست یاد آتے ہیں اور کبھی اُن سے وابستہ چھوٹی چھوٹی باتیں اسے اپنے آبائی وطن آنے پر اُکساتی ہیں مگر وہ ہزار جتن کے باوجود ہندوستان نہیں آنے پاتا ہے۔ پڑوس کے اِن اضطراب آسا لمحات کے کرب کو سید محمد اشرف نے فنکارانہ شعور کے ساتھ پیش کیا ہے۔

ان تخلیقات کی روشنی میں کہا جاسکتا ہے کہ ادیبوں کی خواہش دونوں ملکوں کے آپسی تعلقات کو مستحکم کرنے اور ہم سائیگی کے رشتے کو گہرا بنانے کی رہی ہے۔ خوش آئند بات یہ ہے کہ اب حکمراں بھی اس بنیادی ضرورت کو محسوس کرنے لگے ہیں لہٰذا اُن کی ذمہ داری اور بھی بڑھ جاتی ہے کہ وہ ادبی کتابوں اور رسالوں کی آمد و فت اور خرید وفروخت کے لیے آسانیاں مہیا کرائیں تاکہ ادیبوں کا یہ مشن اپنے مقصد میں خاطر خواہ کامیابی حاصل کر سکے۔

○○○

بیان و بیانیہ کی آویزش

فنِ قصہ گوئی کے تشکیلی عناصر میں بیانیہ کو اوّلیت حاصل ہے۔ بیانیہ کے بغیر کسی قصے کا تصور بھی نہیں کیا جا سکتا ہے۔ مگر قصّے کا بیانیہ عام بیان سے مختلف ہوا کرتا ہے۔ عام بیان میں صرف ترسیل کو مرکزیت حاصل رہتی ہے جبکہ قصے کا بیانیہ طریقۂ اظہار پر مُرتکز رہتا ہے۔ افسانہ یوں تو فنِ قصہ گوئی کی مکمل اکائی کا محض ایک جزو ہے لیکن وقت کے بہاؤ کے ساتھ اب افسانہ ایک خود مکتفی ادبی صنف بن چکا ہے جس کا اپنا طریقۂ اظہار ہے، اپنے فنّی تقاضے ہیں، اور صنفی اوصاف ہیں۔

ماضی کے دریچوں سے جھانک کر دیکھیں تو اندازہ ہوگا کہ بیانیہ کے تصوّرات اور اُس کی تعبیرات میں بڑی تبدیلیاں آئی ہیں مثلاً داستانوں کا بیانیہ، حقیقت پسند فکشن کے بیانیہ سے یکسر مختلف تھا۔ داستان کے راوی کی کوشش یہ ہوتی تھی کہ وہ قصہ کو جاری رکھے، اور ہر موڑ پر اپنی قوتِ اختراع سے کام لے کر قصّے میں سامعین کی دلچسپی ختم نہ ہونے دے۔ موقع محل کے اعتبار سے کہانی کو اس طرح مختصر کرے یا طُول دے کہ سننے والے پر بارِ خاطر نہ ہو، سامع محظوظ تو ہو مگر کہانی کی ساخت اُس کو ذہنی کشش و پیچ میں مبتلا رکھے۔

ناول کے وجود میں آنے کے بعد، داستان کا بیانیہ پس پشت چلا گیا۔ ناول میں یہ اہتمام کیا گیا کہ واقعات محیر العقل نہ ہوں بلکہ روزمرہ کی زندگی سے متعلق ہوں اور اُن میں ممکن حد تک ایک ربط اور ترتیب ہو۔ کردار اگرچہ غیر معمولی

بھی ہوں تو مافوق الفطرت نہ معلوم ہوں اور کہانی ایسی زبان میں بیان کی جائے جو عام زبان سے بہت دُور نہ ہو۔

بیسویں صدی میں اصلاح پسندی، رومانیت اور سماجی اور نفسیاتی حقیقت نگاری کے ساتھ بیانیہ کی نوعیت میں تبدیلی آنا ناگزیر تھا۔ ادب کے مارکسی تصور کی گرفت کمزور ہوئی تو افسانہ میں بیانیہ تہہ دار ہوتا چلا گیا، اور جب جدیدیت کے رُجحان نے انفرادی وجود اور داخلیت کو تخلیق کا مرکزی احساس بنا کر، پلاٹ اور کردار کے بغیر افسانے لکھوائے تو پلاٹ کے بجائے شعور کی رو اور آزاد تلازمۂ خیال افسانہ کا مخصوص پیرایۂ اظہار بنا، اور بہت جلد علامتی، استعاراتی، تمثیلی اور تجریدی افسانے اُس عہد کا نشانِ امتیاز بن گئے۔ نفسیاتی اور اضافی تصورِ وقت اور فلسفۂ وجودیت پر بھی خاصی توجہ دی گئی۔ یہ خیال درست نہیں ہے کہ تجریدی افسانے میں بیانیہ ہوتا ہی نہیں۔ دراصل لفظ بیانیہ، بیان کے تقریباً ہر تصور کا احاطہ کرتا ہے۔ بیان کے بغیر افسانہ وجود میں نہیں آتا لہٰذا بیانیہ محض واقعات کی منطقی ترتیب سے عبارت نہیں ہے اور بیانیہ Story line کا دوسرا نام بھی نہیں ہے۔

جب یہ تسلیم کر لیا گیا کہ افسانوی ادب میں بیانیہ ایک لازمی عُنصر ہے تو تجسس بڑھتا ہے کہ آخر یہ بیانیہ ہے کیا؟ اس میں اور بیان میں کیا فرق ہے؟ کیا ہر بیانیہ بیان بھی ہے؟ اور کیا ہر بیان بیانیہ بھی ہے؟ غور کیا تو احساس ہوا کہ بیان کو تو ہم Statement کے معنی میں لے سکتے ہیں مگر بیانیہ Statement نہیں ہے، Narration ہے یعنی بیانیہ میں تو بیان موجود رہتا ہے مگر بیان میں بیانیہ کی موجودگی کا امکان شاذ ہی ہوتا ہے کیونکہ بیان میں بیان کنندہ کا موجود رہنا ضروری نہیں ہے جیسا کہ صحافتی بیان میں نظر آتا ہے، اور اگر بیان کنندہ (راوی) ہے بھی تو وہ چھُپا ہوا ہے۔ اُس کا سامنے آنا ضروری نہیں ہے مگر بیانیہ میں بیان کنندہ کی موجودگی ضروری ہے جیسا کہ بالعموم افسانوں اور ناولوں میں

ہوا کرتا ہے۔

جدید افسانوں میں بیانیہ کی گُم شدگی کا ذکر ہوتا ہے مگر خود گُم شدگی کا ذکر کرنے والے بھی اس گُم شدگی کے اصل مطلب سے شائد واقف نہیں ہیں۔ غور کیا جائے تو اندازہ ہوگا کہ جدید افسانوں میں بیان تو موجود تھا مگر بیان کنندہ بڑی حد تک غائب تھا اور یہی غیاب بیان کو بیانیہ بننے سے روکتا ہے۔ اسی لیے جدید افسانوں میں بیانیہ (Narration) کے غائب ہونے کی بات کی جاتی ہے مگر حیرت اس بات پر ہوتی ہے کہ جدید افسانوں کے محتسبین نے بیانیہ کی گُم شدگی کے بعد جدید افسانوں میں پائے جانے والے اصل عنصر کی تلاش نہیں کی کیونکہ اگر بیانیہ غائب ہوا تو کیا صرف بیان (Statement) موجود ہے؟--- ظاہر ہے کہ اس کا جواب بھی نفی میں ہے کیوں کہ جدید ادیبوں نے ترقی پسند افسانوں پر جو اعتراضات کیے اُس کا سب سے اہم پہلو یہ تھا کہ ترقی پسند افسانوں میں (منٹو، بیدی اور کسی حد تک کرشن چندر کو چھوڑ کر) جو بیانیہ ہے وہ سپاٹ ہے۔ اب اس سپاٹ بیانیہ میں بیان کنندہ خواہ اپنا کتنا ہی تفاعل کیوں نہ ظاہر کرے مگر جب اس کا بیان سپاٹ ہے تو یہ بیان، بیانیہ نہیں ہے صرف بیان یعنی Statement ہے۔

ترقی پسند افسانوں میں موجود بیان (Statement) کے سپاٹ پن کو رد کرنے کے لیے اور بیان کو تو نگر بنانے کے لیے جدید ادیبوں نے بلاغت کے مختلف پیرائے اختیار کیے جن میں تلمیح، پیکر، تشبیہ، استعارہ اور علامت وغیرہ کو اختصاص اور بالا دستی حاصل تھی مگر خاطر نشان رہے کہ مذکورہ بالا تمام صنعتوں کا استعمال بیان کے ترفع (Dimensions) کی ایک شعوری کوشش ہے۔ یہاں سوال یہ اٹھتا ہے کہ صنعت گری یعنی Craftmanship کا تخلیق (Creation) سے کیا تعلق ہے۔ یہ ایک الگ امر ہے جس پر مختصراً اتنا کہا جا سکتا ہے کہ صنعت گری تخلیق کے عناصر میں تو

داخل ہے مگر فی نفسہ صنعت گری تخلیق نہیں ہے۔ اسے بازی گری کی صف میں رکھا جا سکتا ہے حالاں کہ خود بازی گری میں بھی جو محنت، ریاضت اور فنّی استغراق مطلوب ہے وہ بازی گری کو بھی تخلیق کے مُدارج تک پہنچا سکتا ہے مگر اپنے آپ میں بازی گری بھی تخلیق نہیں ہے۔

جدید افسانوں میں صنعت گری پر جو زور دیا گیا وہ اُسے ادب برائے ادب سے زیادہ ادب برائے بازی گری کے خانے میں رکھنے کا مُتقاضی ہے اور دلچسپ امر یہ ہے کہ خود جدید ادیبوں کا ترقی پسند ادیبوں پر جو اعتراض رہا وہ اُن کے اِسی میکانکی عمل پر رہا جس کے سبب بقول جدید ناقدین ایسے سپاٹ بیانیہ کو اعتبار حاصل ہوا جس میں بیان کے عناصر زیادہ موجود تھے گویا صنعت گری کا عمل ترقی پسند افسانوں میں بھی موجود ہے اور جدید افسانوں میں بھی۔ ترقّی پسند افسانوں میں یہ صنعت قصہ، پلاٹ، کردار، ماحول، فضا، کلائمکس، اینٹی کلائمکس اور پیغام وغیرہ کو احاطہ کرتی ہے جب کہ جدید افسانوں میں یہ اظہار، بنان کنندہ کے اشاراتی، تلمیحی، تمثیلی، استعاراتی اور علامتی اظہار کا مظہر ہے۔ ترقی پسند افسانے میں صرف افسانے کی صنعت کی شرائط کی پابندی مقصود بالذات سمجھی گئی تھی اور جدید افسانے میں مجموعی طور پر ادبی شرائط پیش نظر رکھی گئیں--- مگر جو چیز اظہار یا بیان کو تخلیق بناتی ہے وہ ایک طرح سے دونوں کے یہاں مفقود تھی۔ اسی لیے ۱۹۷۰ء کے بعد والوں نے ۱۹۷۰ء سے پہلے کے جدید بیان کو خیر باد کہتے ہوئے افسانے کے تخلیقی بیانیہ پر نگاہ مرکوز کی۔ حالانکہ اسی درمیان کچھ افسانہ نگار، افسانے کی دنیا میں اس طرح داخل ہوئے کہ بیان اور صراحت کی بندشیں ٹوٹنے لگیں۔ انھوں نے محسوس کیا کہ اگر کل افسانے میں انفرادیت اور انوکھے پن کی تلاش تھی تو آج زندگی کے حقائق کی غیر مشروط جستجو اور شناخت پر توجہ مرکوز کرنی ہوگی کیونکہ زندگی اور فن دونوں میں نمایاں فرق آچکا ہے اور یہ فرق فکشن کے اسالیب میں بھی منعکس ہو کر رہے گا۔

۱۹۷۰ء کے بعد کے اردو افسانے کے تفاعل پر گفتگو کرنے سے پہلے اس امر کی طرف نشاندہی ضروری ہے کہ گزشتہ سطور میں بیانیہ کے سلسلے میں اصل صورتِ حال کو سمجھنے کی کوشش نے اظہار کے تین رُخ نمایاں کیے:

۱۔ بیان

۲۔ بیانیہ

۳۔ صراحت

اظہار کے مذکورہ بالا تینوں پہلوؤں میں پہلے اور تیسرے یعنی بیان اور صراحت کا تخلیقی نثر میں کتنا عمل دخل ہے غالباً خود یہ معاملہ بہت وضاحت طلب نہیں ہے۔ ترقی پسند ہوں یا جدید دونوں رُجحانات کے کسی بھی موقر ناقد نے ہنوز بیان اور صراحت کو تخلیقی نثر کے اوصاف میں شمار نہیں کیا ہے۔ ان کا بنیادی تعلق غیر تخلیقی یعنی تنقیدی یا توضیحی نثر سے ہے جس کے نمونے تنقیدی تحریروں کے علاوہ مضامین کی دیگر قسموں میں ملاحظہ کیے جا سکتے ہیں۔

۱۹۷۰ء کے بعد والوں نے اردو افسانے کو بیان اور صراحت کی قید سے نجات دلائی ہے۔ انھوں نے اپنے عہد کے فنی اور فکری مسائل پر بھرپور توجہ دی ہے اور کسی دباؤ میں آ کر یا کسی مصلحت کے پیشِ نظر فن پارے تخلیق نہیں کیے ہیں بلکہ رائج رویوں سے کسب فیض کرتے ہوئے کثیر الجہتی بیانیہ خلق کیا ہے جس سے اردو افسانے کے وقار کو اور بھی اعتبار حاصل ہوا ہے۔

جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے کہ ۱۹۷۰-۷۲ء تک اردو افسانہ بیان اور صراحت کا قیدی رہا۔ نئی نسل نے کہانی کو اس کی مانوس ہیئت میں واپس لانے کی کوشش کی۔ ہمارے اس نئے دور میں ابہام اور تجرید سے مکمل گریز تو نہیں ہے لیکن کہانی کا مرکز و محور انسان کے وہ تجربات قرار پائے جو اس کے خوابوں اور باطنی زندگی تک محدود ہیں اور جو اس کا رشتہ سماج اور عام زندگی سے جوڑتے ہیں۔

دراصل جسے ہم بیانیہ کی واپسی کہتے ہیں وہ شعوری یا لاشعوری طور پر مصنف کی اُس خواہش کا اظہار ہے کہ اس کی بات قاری تک پہنچے اور شائد اس امر کا اعتراف بھی ہے کہ مصنف معاشرہ کا ایک حصہ ہے لہٰذا وہ یا اُس کی لکھی ہوئی کہانی خود مکتفی نہیں ہے اور صرف افسانہ نہیں بلکہ داستان اور ناول یعنی مجموعی طور پر تاریخ کے بڑے بیانیہ کا ایک حصہ ہے۔ اس طرح ترسیل کے جتن کرنے کا مطلب یہ ہے کہ اپنے پیش رو علامتی اور تجریدی افسانہ نگاروں کی روش سے ہٹ کر آج کا افسانہ نگار وقت، سماج اور فن کے ایک دوسرے تصور پر اصرار کر رہا ہے جس میں فرد کی ذات اور فرد کے باطنی تجربات تو اہم ہیں لیکن یہ فکشن کی کائنات کا واحد محور نہیں ہے۔

OOO

چند اہم افسانہ نگار

۱۹۷۰ء کے بعد

ادب میں حُسن کی ماہیت، اُس کی اصول سازی اور ان اصولوں کی روشنی میں فن پارے کی تفہیم کے ضابطے ہر عہد میں تبدیل ہوتے رہے ہیں۔ مثلاً صنف افسانہ میں ابتداءً رومان اور حقیقت کے ساتھ راوی، بیانیہ، کردار، واقعہ، منظر، فضا اور منشائے مصنف کو اہمیت حاصل رہی ہے۔ پھر تقسیم، ہجرت اور غریب الوطنی کے مسائل نے جس طرح ذہنوں کو جھنجھوڑا، اُس نے فنکارانہ ضابطوں میں حد و اضافہ کا جواز مہیا کیا۔ جدیدیت کے رُجحان نے بڑی حد تک وجودی طرزِ فکر و احساس سے سروکار رکھا۔ فرد کی تنہائی، بے بسی، مایوسی، شناخت کی گم شدگی، منقسم شخصیت، اجنبیت جیسے مسائل افسانوں کے موضوع بنتے رہے۔ وجودی طرز فکر نے راست بیانیہ سے علامتی بیانیہ تک کا سفر طے کیا۔ اُن کے یہاں پھیلاؤ کے بجائے ارتکاز پر زور تھا لیکن جدیدیت کے بعد کا دور استعاراتی اور اس سے زیادہ راست بیانیہ کی واپسی کا ہے۔ ۱۹۷۰ء کے بعد قرۃ العین حیدر، انتظار حسین، خالدہ حسین، قاضی عبدالستار، غیاث احمد گدی وغیرہ نے اردو افسانے کو جس مقام تک پہنچا دیا تھا، اُسے برقرار رکھنے اور اگلا قدم بڑھانے کے لیے نئے افسانہ نگاروں کے لیے ضروری تھا کہ وہ اپنی شناخت کے امتیازی حوالے متعین کریں۔ لہٰذا ۱۹۷۰ء کے بعد کی کہانی کا مرکز و محور انسان کی

ذات ہے، جس کے تجربات کی عکاسی مختلف زاویوں سے کرتے ہوئے تہہ بہ تہہ پرتیں کھولی جا رہی ہیں۔ زبان کے نقطۂ نظر سے مذکورہ منظرنامے کی خاص بات یہ ہے کہ انگریزی کے الفاظ، فقرے اور جملے بھی ادا کیے جاتے ہیں اور ہندی کے ذخیرۂ الفاظ سے بھی استفادہ کیا جاتا ہے لیکن ایسا موقع ومحل کی مناسبت، افسانوی صورت حال اور کردار کے پس منظر کے تئیں کیا گیا نتیجتاً انگریزی اور ہندی الفاظ کا استعمال بالکل فطری معلوم ہوا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ چونکہ ادب مسرّت اور بصیرت حاصل کرنے کے لیے پڑھا جاتا ہے، مسائل کا حل ڈھونڈنے یا ذہنی کوفت کو مزید بڑھانے کے لیے نہیں۔ عام قاری زندگی کی نامیاتی وحدت کو اُس کے تمام تر ابعاد کے تناظر میں نہیں دیکھ پاتا بلکہ وہ ادب کے آئینے میں کسی ایک موضوع یا تھیم کے حوالے سے اس تجربے سے گزرتا ہے۔ ہمارے عہد کے افسانہ نگار نے قاری کو اس تجربے سے گزرنے کا بھرپور موقع فراہم کیا ہے۔ وہ قاری کے لاشعور سے مکالمہ قائم کرتا ہے اور پھر اپنے گرد وپیش کی زندگی کا فنکارانہ طور پر نچوڑ پیش کرتا ہے۔ جیلانی بانو، اسد محمد خاں سے پرویز شہر یار، رحمٰن عباس تک ایسے افسانہ نگاروں کی ایک طویل فہرست ہے جن میں سے چند کا عمومی جائزہ اس مختصر سے مضمون میں پیش کر رہا ہوں۔

جیلانی بانو کے افسانوں میں جذبہ اور احساس کی کارفرمائی ہر جگہ موجود ہے جو اُن کے کرداروں میں شعوری طور پر نظر آتی ہے۔ اُن کے افسانوں کی فضا رومانی ہوتے ہوئے بھی فطرت کا امتزاج لیے ہوئے ہے اور فطرت کے ساتھ جذبہ ورومانیت کا یہ امتزاج اُن کے بیشتر افسانوں میں موجود ہے۔ ''روشنی کے مینار''، ''پرایا گھر''، ''نروان''، اُن کے مشہور افسانوی مجموعے ہیں۔ ''موم کی مریم''، ''مٹی کی گڑیا''، ''دیوداسی''، ''پیاسی چڑیا''، ''تلچھٹ'' اور ''ستی ساوتری'' جیسے افسانوں میں خواتین کے جنسی استحصال کی بدترین مثالیں دیکھنے کو ملتی ہیں جن کے توسط سے نوابوں اور جاگیرداروں کی لوٹ کھسوٹ اور ظالمانہ رویہ کو بخوبی محسوس کیا جا سکتا

ہے۔ انھوں نے اپنے افسانوں میں جو سوالات اُٹھائے ہیں وہ کچھ اس طرح ہیں کہ زندگی کا مقصد کیا ہے؟ حقیقت اور واہمہ کے درمیان کیا تعلق ہے؟ جنسی خواہشات اور محبت کے درمیان کیا رشتہ ہے؟ یا پھر متوسط طبقہ اپنے چاروں طرف بچھے ہوئے جال سے نکلنے کی کوشش کیوں نہیں کرتا؟ اُن کی ایک اہم خوبی یہ بھی ہے کہ انھوں نے نہ صرف مردوں بلکہ ایسی عورتوں پر بھی طنز کیا ہے جو عورت ہونے کے باوجود دوسری عورتوں پر ظلم کرتی ہیں اور موقع ملنے پر اپنے شوہروں کو بھی دھوکہ دینے سے نہیں چوکتی ہیں۔ ''قبلِ مرگ بیان''، ''اپنے مرنے کا دُکھ'' اور ''بہار کا آخری گلاب'' اس کی واضح مثال ہیں۔

اقبال مجید نے فنی اور جمالیاتی تقاضوں کو اہمیت دی ہے۔ زبان و بیان کے اعتبار سے ان کے ہاں تنوع اور لچک ہے جس سے تازگی مترشح ہوتی ہے۔ ''دو بھیگے ہوئے لوگ''، ''شہر بدنصیب''، ''ایک حلفیہ بیان'' اور ''تلاش کار'' اُن کے اہم افسانوی مجموعے ہیں۔ وہ روایت اور جدت کے توازن کی مثال ہیں۔ تجریدی اور فارمولا زدہ کہانیوں کو اقبال مجید ناپسند کرتے ہیں۔ اُن کی پہچان ''دو بھیگے ہوئے لوگ''، ''پوشاک'' اور ''مدافعت'' سے قائم ہوئی ہے۔ ان کہانیوں کے مطالعہ سے اندازہ ہوتا ہے کہ جدید زندگی اور اس کے مسائل پر ان کی گرفت کتنی مضبوط ہے۔ یہ گرفت وہاں پر بھی سخت نظر آتی ہے جہاں انسانی کرداروں کی صف میں چرند و پرند کو چن کر انھیں مرکزی کرداروں کے روپ میں لا کھڑا کیا گیا ہے۔ ان کی بیشتر کہانیاں عام آدمی کے مسائل سے جوجھتی ہوئی نظر آتی ہیں۔ زبان عام فہم ہے لیکن کہیں کہیں وہ علامتوں کا بھی استعمال کرتے ہیں البتہ ان کی علامتیں زیادہ مشکل اور اُلجھی ہوئی نہیں ہوتیں۔ مثلاً کہانی ''میراث'' میں ٹیپو سلطان علامت ہے ہماری زوال آمیز تہذیب کی جو اب اس ملک کی ہر لمحہ بدلتی ہوئی سیاست اور خوف کا شکار ہے۔ یہ ٹیپو سلطان مرنگا پٹم کا نہیں بھوپال کا ہے اور عصرِ حاضر کی نمائندگی کر رہا ہے۔ ''آخری پتہ'' میں طوطا مینا اور درخت علامتیں

ہیں۔ ''پوشاک'' علامت ہے ایمرجنسی کی۔ ''ہائی وے پر ایک درخت'' میں موجودہ عہد کی سفاکی، خودغرضی اور غارت گری صاف طور پر دکھائی دیتی ہے۔ ''نقد بھگتان'' میں معیشت کی بدلتی ہوئی قدریں موجودہ سماج پر کس طرح اثر انداز ہو رہی ہیں اُس کی بہت موثر تصویر دیکھنے کو ملتی ہے۔ افسانہ ''سڑی ہوئی مٹھائی'' موجودہ سیاسی حالات پر گہرا طنز ہے۔ یہاں بدبو ایک ایسا استعارہ ہے جو آج کی سیاست میں پھیلی ہوئی بدعنوانیوں کو ظاہر کرتا ہے۔ ''شہرِ بدنصیب'' اس اعتبار سے مختلف ہے کہ اس کہانی میں انھوں نے باوجود علامتی انداز اپنانے کے انتہائی سلجھے ہوئے انداز میں انسانی فطرت کی ان خصوصیات پر اظہارِ خیال کیا ہے جس سے آج کا انسان دوچار ہے۔ اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ اقبال مجید نے اپنے مخصوص اندازِ بیان سے اردو افسانے کو ایک نئی شکل عطا کی ہے اور وہ نئی شکل یہ ہے کہ افسانے میں علامتی، استعاراتی یا تجریدی اندازِ بیان ترسیل کا مسئلہ پیدا نہیں کرتا بلکہ قاری سے تخلیق کار کا رشتہ قائم رکھتا ہے۔

اسد محمد خاں نے اساطیر اور علامتوں کو نئے معنوں سے ہم آہنگ کرکے اپنے دور کی داستان سنائی ہے جس کے لیے وہ عموماً قاری کے لاشعور سے مکالمہ قائم کرتے ہیں اور پھر اپنے گرد و پیش کی زندگی کا نچوڑ پیش کرتے ہیں۔ ڈاکٹر قاضی عابد نے صحیح لکھا ہے کہ:

> ''انھوں نے داستانی لب و لہجے میں نئے عہد کی عکاسی کی ہے اور اس کے لیے علامت و استعارہ دونوں سے کام لیا ہے۔ جب وہ ماضی کی بڑی روایتوں کا تقابل اپنے عہد کے زوال سے کرتے ہیں تو ان کے لہجے میں طنز آجاتا ہے اور وہ اپنی ذات کو محور بنا کر پورے عہد کی المناکی کو ایک نئے معنی دینے کی کوشش کرتے ہیں۔''
>
> (اردو افسانہ اور اساطیر، ص ۲۶۹)

''وقائع نگار''، ''طوفان کے مرکز میں''، ''مردہ گھر''، ''ایک میٹھے دن کا انت اور ''ایک دشت سے گزرتے ہوئے'' ان کے نہایت چست درست افسانے ہیں جو قاری کو غور و فکر پر مجبور کرتے ہیں۔

مسعود اشعر کا پہلا افسانوی مجموعہ ''آنکھوں پر دونوں ہاتھ'' ۱۹۷۵ء میں شائع ہوا۔ یہ مجموعہ اُن کی فکری اور نظریاتی جہت کو نمایاں کرتا ہے۔ انھوں نے علامت اور پیکر دونوں سے کام لیا ہے۔ ان کے یہاں تہذیب اور زمین کے گُم ہو جانے کا احساس بہت نمایاں ہے خاص طور سے بنگلہ دیش پر جو کہانیاں تخلیق کی گئی ہیں وہ اپنی الگ پہچان رکھتی ہیں۔ اُن کا افسانوی رنگ عموماً تہذیبی اور مذہبی علامتوں سے نکھرتا ہے اور پھر دبے پاؤں علامتوں کا ماورائی آہنگ افسانے میں خوابیدگی کی صورتِ حال کو اُبھارتا ہے۔ خوبی کی بات یہ ہے کہ اس صورت حال میں بے بسی یا ناکامی نہیں بلکہ حالات سے نبرد آزما ہونے کا حوصلہ بیدار ہوتا ہے اور کہانی کے فن کو کہیں پر بھی مجروح ہونے نہیں دیتا ہے۔

محمد منشا یاد کا پہلا مجموعہ ''بند مٹھی میں جگنو'' ۱۹۷۵ء میں منظر عام پر آیا۔ دیگر مجموعوں میں ''ماس اور مٹی''، ''خلا اندر خلا''، ''وقت سمندر''، ''درخت آدمی'' اور ''دور کی آواز'' شامل ہیں۔ انھوں نے روایتی افسانے سے آغاز کر کے علامتی اور استعاراتی افسانے لکھے۔ ان کا مشہور افسانہ ''دوپہر اور جگنو'' سقوط ڈھاکہ کے پس منظر میں احساس شکست، خوف، دہشت اور شک کی اس لہر کا مظہر ہے جس سے اُس وقت برصغیر خصوصاً مشرقی پاکستان گزر رہا تھا۔ کہانی ''ریت اور پانی'' کا مرکزی کردار اپنی پہچان کھو چکا ہے۔ اس کے گھر والے بھی اُسے پہچاننے سے انکار کر دیتے ہیں، وہ ایک عجیب بے بسی کے دور سے گزرتا ہے اور یادوں کے سائے میں عافیت محسوس کرتا ہے۔ اسی طرح ''سورج کے زخم'' میں بھی آزاد تلازمۂ خیال کی تکنیک کا سہارا لیا گیا ہے اور معاشی واقتصادی صورت حال سے

ذہنی دباؤ کی کیفیت کو اُجاگر کیا گیا ہے ''بند مٹھی میں جگنو'' اُن کی نہایت خوبصورت کہانی ہے جس کا مرکزی کردار جدید عہد کی بڑھتی ہوئی منافقت، تعصب، مکر و فریب اور یکسانیت سے بیزار ہے۔ وہ اِس حبس زدہ ماحول سے نکلنا چاہتا ہے مگر نکل نہیں پاتا ہے۔

سلام بن رزاق کے افسانوی مجموعوں ''ننگی دوپہر کا سپاہی''، ''معبر'' اور ''شکستہ بتوں کے درمیان'' کے حوالے سے کہا جا سکتا ہے کہ انھوں نے خارجیت اور داخلیت کے سکّہ بند تصورات سے احتراز کرتے ہوئے زندگی اور سماج کی کُلیّت کی بازیافت کی ہے۔ اُن کے یہاں نہ کوئی رویہ طرّۂ امتیاز ہے اور نہ شجر ممنوعہ بلکہ دونوں رُجحانوں کے فنّی اور فکری تقاضوں کو اہمیت دی ہے۔ وہ کسی نظریے یا رُجحان کے بجائے تخلیقی بصیرت پر اعتبار کرتے ہوئے ادبی روایت سے کسبِ فیض کرتے ہیں۔ اسی لیے اُن کے افسانوں میں ایک منفرد تخلیقی فضا کا احساس ہوتا ہے۔ وہ اپنے موضوعات اپنے قرب و جوار کی عام زندگی سے چُنتے ہیں۔ ''ندی''، ''معبر''، ''خصّی''، ''اندیشہ''، ''شکستہ بتوں کے درمیان''، ''ہدف''، ''زمین'' وغیرہ میں روز مرّہ کی زندگی میں پیچیدہ سے پیچیدہ تر سچائیاں اور مسائل سر اُٹھاتے ہیں اور قاری کو دیر تک غور و فکر میں مبتلا کرتے ہیں۔

شوکت حیات کے ہاں بیانیہ اپنی مانوس شکل میں واپس آیا ہے۔ ''سرپٹ گھوڑا'' طنز سے بھرپور کہانی ہے جو آج کی تیز رفتار زندگی کے ہیجان و اضطراب کو اُجاگر کرتی ہے۔ ''پھسنڈا'' بڑے شہروں کی گہما گہمی کی کہانی ہے جس میں ہندو مسلم مشترکہ تہذیب کے زوال اور نسل آندولن کو بھی اُجاگر کیا گیا ہے۔ ''تفتیش'' بظاہر فرقہ وارانہ فساد کے اسباب و علل کی تفتیش ہے لیکن دراصل یہ کہانی عصر حاضر کے ذہنی انتشار اور نفسیاتی دباؤ کو پیش کرتی ہے۔ ''بلّی کا بچہ'' میں نچلے متوسط طبقے کی معاشی اور ثقافتی جدو جہد کو نہایت موثر انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ ''سانپوں سے نہ ڈرنے والا بچہ'' فرقہ پرستی کے مکروہ چہرے کی شناخت کرتا ہے۔ اس افسانہ میں

داخلی واردات کو خارجی پیکروں میں پیش کیا گیا ہے۔ ''اپنا گوشت'' میں رشتوں کے ٹوٹنے بکھرنے اور نئے پُرانے کی کشمکش کو نفسیاتی Touches کے ساتھ اُبھارا گیا ہے۔ ''بانگ'' کہانی کا موضوع امکانی انقلاب کی بشارت ہے۔ اس میں بدلے ہوئے بیانیہ کی بہت واضح شکل سامنے آئی ہے۔ ''چیخیں'' موجودہ تعلیمی نظام کی ایک کربناک تصویر ہے کہ مقابلہ کے اس سخت دور میں والدین کے لیے بچوں کو اچھی تعلیم دلانا بہت اہم مسئلہ ہو گیا ہے۔ افسانہ میں ایک طرف یہ اشارہ ملتا ہے کہ بچوں پر پڑھائی کا سخت بوجھ اُن سے اُن کا بچپن چھینتا جا رہا ہے تو دوسری طرف ہر قیمت پر انگریزی تعلیم حاصل کرنے کی سعیٔ پیہم نے مشرق میں تعلیم کے روایتی تصور پر سوالیہ نشان لگا دیا ہے۔ شوکت حیات نے اس چکا چوند میں گھرے تعلیمی نظام کے ہر پہلو کا ذکر چیخ کے حوالے سے کیا ہے مثلاً ایڈمیشن ٹسٹ، منتخب طلباء کی لسٹ، فیس سلپ، اسکولوں کے رکھ رکھاؤ اور ظاہر داری وغیرہ کو دیکھ کر۔ خوبی یہ ہے کہ قاری ہر بار بے ساختہ چیخ نکل پڑنے کے الگ الگ اسباب کی شناخت کر لیتا ہے اور پھر اُس سے ذہنی اور جذباتی ربط قائم کر لیتا ہے۔ یہی افسانے کا حُسن ہے کہ پُر شور ماحول میں آزاد تخلیقی فضا کا احساس ہو۔

انور قمر کے افسانوی مجموعے ''چاندنی کے سپرد''۔ ''چوپال میں سُنا ہوا قصہ'' اور ''کلر بلائنڈ'' کے پیش نظر کہا جا سکتا ہے کہ ان کے افسانوں میں علامت اور حقیقت آپس میں کچھ اس طرح مدغم ہو جاتے ہیں کہ انھیں الگ کرنا مشکل ہو جاتا ہے البتہ معنی کی مختلف پرتیں ضرور ہمارے سامنے آ جاتی ہیں اور ایسا اس لیے کہ ان کے یہاں Time Sequence کو اُلٹ پلٹ کرنے کی دانستہ کوشش نظر آتی ہے۔

انور قمر معاشرتی محرومیوں اور ناکامیوں کو اشاروں اور علامتوں میں جذب کرنے کے ہنر سے واقف ہیں۔ چھوٹے چھوٹے واقعات اور حادثات کو اپنے فن کے کینوس پر مصور کر کے ایک بڑا پیکر خلق کر لینے میں حاذق بھی ہیں۔ انھوں نے

اپنے عہد کی موقع پرستی، ریاکاری اور منافقت کو بھی اپنا موضوع بنایا ہے۔

''پسِ پردہِ شب''، ''مطلع''، ''سوئی کی نوک پر رُکا لمحہ''، ''صورتِ حال'' اور ''گھنے جنگلوں میں'' حسین الحق کے افسانوی مجموعے ہیں جن کی روشنی میں کہا جا سکتا ہے کہ انھوں نے موضوعاتی سطح پر تو نہیں لیکن اسلوب کی سطح پر افسانے کے جدید اظہاریہ کو قبول کیا ہے۔ ان کی تمثیلوں اور علامتوں کا دائرہ وسیع ہے۔ انھوں نے تاریخ، تہذیب، ثقافت اور معاشرتی شعور سے اپنا تخلیقی نظام قائم کیا ہے۔ اُن کے موضوعات کا دائرہ جس قدر وسیع ہے فن میں اُتنی ہی پختگی ہے۔ حسین الحق نے ایک طرح سے ترقی پسند اور جدید سانچوں کو توڑ کر اظہار کے لیے نئے رویاں کو روشناس کرایا ہے۔ انھوں نے پلاٹ سازی میں روایتی تکنیک سے کام نہیں لیا ہے مگر اُن کے ہاں کہانی کی ایک مربوط صورت گری موجود ہے جو عصری تقاضوں سے اُبھرتی ہے اور ایک منطقی ربط اور تسلسل میں کہانی کو پروتی ہے۔ ''ندی کنارے دھواں''، ''سبرامنیم کیوں مرا''، ''مور کے پاؤں''، ''مسافر کا خواب''، ''ناگہانی''، ''مطلع''، ''استعارہ''، ''پس پردہ''، ''گونگا بولنا چاہتا ہے''، ''ناگہانی'' اور ''بارش میں گھرا مکان'' وغیرہ اس کی نمایاں مثال ہیں۔ وہ کہانی کی بُنت، مکالمے اور فضا میں نظم و ترتیب رکھتے ہیں اور اکثر متضاد واقعات کو یکجا کرتے ہوئے قاری کو غور و فکر پر مجبور کرتے ہیں اور رفتہ رفتہ اُسے اپنے مخصوص اندازِ بیان سے اسیر کر لیتے ہیں۔

''فطرت کی پکار'' اپنے واقعات اور اپنے کردار، ہر دو لحاظ سے کامیاب کہانی ہے۔ ''حیرتی''، ''نیو کی اینٹ''، ''تماشہ'' موجودہ صورتِ حال سے فنکارانہ طور پر واقف کراتی ہیں بلکہ حسین الحق نے ماہنامہ 'آج کل' اپریل ۲۰۰۲ء کے شمارے میں کہانی ''تماشہ'' کے توسط سے ادب و تخلیق کی مختلف جہتوں کی طرف بھی نشاندہی کر دی ہے کہ ''ادب برائے اظہار'' میں ''ادب برائے بازی'' کی ایک شق بھی موجود ہے۔ کہانی کا یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

''بازی گری فن ہے مگر اس کی بنیادی حیثیت معاشی اور افادی

ہے۔ مزید برآں یہ کہ افادی فن میں بھی اگر مہارت نہ ہو تو
فن کا مظاہرہ ناممکن ہے۔ روی شنکر بھاردواج کھیلوں کے
مبصرین کی زبان بول رہا تھا۔ مگر اس سلسلے میں ایک اور
بنیادی بات تم بھول رہے ہو، اسماعیل بھی روی شنکر بھاردواج
کے لہجے میں بولا: ڈِووشن کے بغیر مہارت کوئی کارنامہ انجام
نہیں دے سکتی۔''

فکر و اظہار کے تحریری ادغام کی عملی صورت کے مسئلہ کو حسین الحق نے اس افسانے میں نہایت خوبی سے بیان کر دیا ہے اور اس طرح کہ کہانی کی بنت اور اس کے تناؤ پر کوئی بھی فرق نہیں آنے پاتا ہے۔ مجھے یاد نہیں کہ ایسی نئی تکنیک اور کامیاب تکنیک کسی اور افسانے میں استعمال کی گئی ہو۔ قابلِ غور بات یہ ہے کہ حسین الحق کے نزدیک بازی گری کی بنیاد معاشی اور افادی ہے جس میں ''مہارت'' ضروری ہے اور مہارت ڈِووشن (مگن) کے بغیر ممکن نہیں اور ڈِووشن میں وجدان کا جو حصہ ہے اس سے غالباً ہر ''تخلیق آشنا'' واقف ہے اور وجدان جب اپنے اظہار کی منزل پر آتا ہے تو لازماً ایک سانچے میں اپنا اظہار کرتا ہے اور یہی سانچہ ہر عہد میں جدا گانہ ہوتا ہے اور فنکار کو ممتاز بناتا ہے۔

''شب آشنا''، ''سفر در سفر''، ''ٹھہرے ہوئے لوگ'' اور دیگر متعدد افسانوں کی روشنی میں یہ بہ آسانی کہا جا سکتا ہے کہ انجم عثمانی بھی بنیادی طور پر تہذیب اور اقدار کے زوال کے داستان گو ہیں۔ سید محمد اشرف کی طرح انجم عثمانی کے یہاں بھی تہذیب و مذہب وہ بنیادی تلازمہ ہے جس کے سہارے اکثر و بیشتر ان کا افسانوی سفر طے ہوتا ہے۔ انجم عثمانی کا دوسرا اختصاص ان کی غنائیت نغمگی اور اختصار ہے۔ ان کے یہاں چھوٹے چھوٹے واقعات کے ساتھ صوتی آہنگ کا بھی بھرپور استعمال ہے۔

''مشدو تیغ''، ''چھوٹی اینٹ کا مکان''، ''منظر ابھی بدلا نہیں'' وغیرہ

ایسے افسانے ہیں جو تھیم اور برتاؤ کے اعتبار سے اپنی ایک الگ شناخت رکھتے ہیں۔ انجم عثمانی کے سحر انگیز اسلوب میں مسلم متوسط طبقہ کی کسمپرسی کے ساتھ علاقائی اور مقامی اثرات اور مزاج کے بعض عناصر اس طرح نفوذ کر گئے ہیں کہ اس سے اردو افسانے کی لفظیات میں اضافہ ہوا ہے۔ ان کے افسانوں کا نمایاں وصف جرأت فکر کی زائیدہ وہ تخلیقی بے باکی ہے جو فن پارے کو امتیازی حیثیت عطا کرتی ہے۔

بہار اور بنگال کے دیہی اور شہری اطراف کے شناخسانوں، حسن و قبح اور احتجاجی منظروں سے کہانیوں کے تانے بانے بننے والے چوکنے افسانہ نگار انیس رفیع نہ صرف اپنی سیاسی اور تخلیقی بصیرت کے لیے پہچانے جاتے ہیں بلکہ الیکٹرانک میڈیا سے جُڑے ہونے کے سبب جدید تر ثقافتی اور ادبی میلانات پر گہری نظر رکھتے ہیں۔ تجربے کا ایک وسیع میدان ان کے جہانِ فکر وفن کو منوّر کیے رہتا ہے۔ اُنھوں نے ابہام اور تجرید کے غیر مُتوازن استعمال سے گریز کرتے ہوئے مُعاصر زندگی کی غیر مشروط جستجو اور شناخت پر توجہ مرکوز کی ہے اور ایک ایسا پیرایۂ اظہار وضع کیا ہے جس کی بُنت میں حقیقت اور فینٹاسی کا امتزاج ہے۔ پھر بھی بعض افسانے خالصتاً حقیقی سچویشن میں نمو پذیر ہوئے ہیں۔ مثلاً مجموعہ ''کرفیو سخت ہے'' کا پہلا افسانہ ''غروب سے پہلے'' میں ایک فوجی کیمپ کے ٹینٹ کا منظر ہے۔ جہاں سے ایک کتاب کے لاپتہ ہو جانے پر فوجی افسر پریشان اور ہراساں ہے بلکہ خوفزدہ بھی دکھائی پڑتا ہے۔ کتاب کسی طور نہیں ملتی۔ افسر کا خیال ہے کہ وہ بدل دینے والی کتاب تھی، اور اگر کہیں ایسا ہوا تو اس کے وجود کو خطرہ لاحق ہو سکتا تھا۔ لہذا منادی کرا دی کہ جس کے ہاتھ میں کتاب دیکھی جائے اسے شوٹ کر دیا جائے۔ اس فرمان کو بھی پانچ سال گزر گئے چھاؤنی اب بھی لگی ہوئی تھی۔ ایک دن افسر نے گولی چلنے کی آواز سنی۔ وہ چیختا ہوا ٹینٹ سے باہر آیا، دریافت کیا۔ کس کو گولی ماردی؟ سپاہی کے ہاتھوں

میں ایک پانچ سالہ مُردہ بچہ دِکھ رہا تھا۔ جواب دیا، ''سر! گولی ٹھیک مغز پر لگی ہے۔ سر! اس کے ہاتھ میں ایک کتاب تھی! یہ افسانہ انسانی سفّا کی کی انتہاؤں کو پیش کرتا ہے اور ایک جہانِ دِگر کے حصول کو محور بناتے ہوئے کتاب، کو علامتی طور پر پیش کرتا ہے۔ ''ماجرا'' حالات کے جبر کو اُجاگر کرتا ہے۔ ہماری انتظامیہ اور نظامِ عدلیہ کے ناکارہ پن پر ایک گہرا طنز ہے۔ ''سچ'' کے موجود ہوتے ہوئے بھی فرد اس قدر خوفزدہ ہے کہ اسے دروغ کی چھاؤں میں پناہ لینی پڑتی ہے، اور یہ جھوٹ ہمارے نظامِ عدل و انصرام کا سچ ٹھہرتا ہے۔ اس قبیل کی کہانیوں میں ''دو آنکھوں کا سفر''، ''پولی تھین کی دیوار''، ''وِش پان کی کتھا'' بڑی اہمیت کی حامل ہیں جو بنگال بہار کی نکسل تحریک کے تناظر میں لکھی گئی ہیں۔ پیرایۂ اظہار علامتی ہونے کے باوجود قرأتِ متن دشوار نہیں ہے۔ ایک اور افسانہ جو ''شاعر'' کے ہم عصر ادب نمبر میں شائع ہوا تھا ''بھگ جوگنی'' جو بہار کے رنبیر سینا اور دلت تحریک کا احاطہ کرتی ہے، وہ کہیں بحث میں نہیں۔ یہ افسانہ انیس رفیع کے دونوں مجموعوں ''اب وہ اترنے والا ہے'' (۱۹۸۴ء) اور ''کرفیو سخت ہے'' (۲۰۰۳ء) میں شامل نہیں ہے۔ ''کرفیو سخت ہے'' تعمیر اور تخریب کی کہانی ہے، جس میں تاریخ کا جبر اور تاریخیت مُتصادم ہے۔ ہمارا معاشرہ ان کی لایعنیت کی تصویر ہے۔ ''نصف بوجھ والا قلی'' اور ''پانچ مُردے'' انسانی نفسیات کے دو رُخ ہیں۔ ایک اجتماعی اور ایک انفرادی۔ جمعیت اور فرد کا معاشرے سے برتاؤ ان افسانوں میں بطورِ خاص منعکس ہوتا ہے۔

انیس رفیع ان کے دو افسانوی مجموعوں کی اشاعت کے درمیان تقریباً بیس برسوں کا وقفہ ہے۔ اس درمیان اور بعد میں بھی وہ وقفے وقفے اور تواتر سے شائع ہوتے رہے ہیں۔ طویل گیپ کے باوجود فکری اور معنیاتی تسلسل برقرار ہے۔ یعنی وہ اب بھی Ultra-left تصور کے سابق اطلاقات اور جدلیات کو نئے سائنٹفک معاشرے کے قیام کے لیے امکانی ضرورت سمجھتے

ہیں۔ البتہ اس درمیان ہیئتی اعتبار سے ان کے یہاں ہلکی سی تبدیلی ضرور دکھائی پڑتی ہے جو ان کے تازہ دم رہنے کا اشاریہ ہے۔

زاہدہ حنا ایک روشن خیال افسانہ نگار ہیں۔ ''قیدی سانس لیتا ہے''، ''راہ میں اجل ہے'' اور ''تتلیاں ڈھونڈنے والی'' ان کے مشہور افسانوی مجموعے ہیں۔ انھوں نے ہندو پاک اور بنگلہ دیش کے سیاسی اور سماجی بحران کو تہذیبی زوال کے حوالے سے دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ وجودی احساس بھی اُن کے یہاں جلوہ گر ہے مگر اس وجودی فلسفے کو انھوں نے بے عملی کی سطح پر نہیں اپنایا ہے بلکہ ان کے بیشتر کرداروں میں زندہ رہنے اور جدو جہد کرنے کا بے پناہ جذبہ موجود ہے۔ اُن کا تخلیقی رویہ عصری شعور اور رومانیت سے جڑا ہوا ہے۔ اُن کے کردار ناسٹلجیا سے غذا حاصل کرتے ہیں، ان معنوں میں کہ وہ صرف بر صغیر ہند و پاک نہیں بلکہ افغانستان، ایران، عراق، غرض تیسری دنیا کے اکثر ممالک کا درد اپنی کہانیوں میں سمیٹ لیتی ہیں۔ ''کم کم آرام سے ہے'' اس کا ایک نادر نمونہ ہے۔

رشید امجد کے پہلے مجموعے ''کاغذ کی فصیل'' نے ہی اپنے قاری کو فکر و فن کی نئی لہروں کا احساس دلا دیا۔ ''بیزار آدم کے بیٹے''، ''ریت پر گرفت''، ''سہ پہر کی خزاں'' اور ''دشت نظر سے آگے'' ان کے مشہور افسانوی مجموعے ہیں۔ ان کا موضوعاتی دائرہ اپنے عہد کے جبر، عدم تحفظ اور بیگانگی کے حوالے سے ہے۔ انھوں نے موقع پرستی اور منافقت کو اجاگر کرتے ہوئے کربناک مسخ چہرے والی ویرانی کو مختلف زاویوں سے پیش کیا ہے۔ انسانی وجود کے ٹوٹنے اور بکھرنے کے عمل کے لیے رشید امجد عموماً ''وہ'' اور ''میں'' کے صیغے کو استعمال کرتے ہیں۔ تلاش کا یہ سلسلہ ایک مثلث کی شکل میں چلتا ہے۔ کبھی ''وہ'' اس میکانکی دنیا میں ''میں'' کو تلاش کرتا ہے اور کبھی ''میں'' ''وہ'' کو، اور کبھی دونوں خود اپنے آپ کو۔ انجام کار اس مثلث کا ماحصل محرومی کی شکل میں سامنے آتا ہے

جو آج کی ترقی یافتہ دنیا کا ایک کریہہ پہلو ہے، جہاں ماحول کے جبر میں فرد کی حیثیت معدوم ہو جاتی ہے۔ اس کے علاوہ رشید امجد کے افسانوں میں بیک وقت مختلف احساسات اور مختلف زمانوں سے جڑنے کا عمل بھی ملتا ہے اس کے لیے وہ تمثیل، تجرید اور علامت کا سہارا لیتے ہیں۔ ''سمندر قطرہ سمندر''، ''یا ہو کی نئی تعبیر''، ''عکس تماشا عکس''، ''پہلا شہر سراب'' اور ''گمشدہ آواز کی دستک'' اس کی واضح مثال ہیں۔

''راستے اور کھڑکیاں''، ''فن کاری'' اور ''یاد بسیرے'' انور خان کے افسانوی مجموعے ہیں جنھوں نے ان کو شہرت کی بلندی تک پہنچایا ہے۔ اُن کے اکثر افسانے موضوع اور کرافٹ کی سطح پر کیے گئے تجربات کو خاطر نشان کرتے ہیں۔ تخیل، تصوف اور جمالیات کے باہم آمیزہ سے تیار افسانہ ''عرفان'' میں انور خان نے یہودی اور راوی کی آخری ملاقات کو نہایت فنکارانہ انداز سے پیش کیا ہے۔ افسانے کا راوی بوڑھے یہودی کے وسیلے سے عرفان کی منزل کی طرف قدم بڑھاتا ہے اور پھر اس پر سچائی منکشف ہوتی چلی جاتی ہے۔ طنز و مزاح سے معمور افسانہ ''فن کاری'' انسانی جبلت اور نفسیات کی ملی جلی شکل کا نام ہے۔ اس کا مرکزی کردار حزبِ مخالف سے جب اقتدار کا حصہ بن جاتا ہے تو اُس میں حزبِ اقتدار کی عادتیں Develope ہو جاتی ہیں اور وہ سماج میں استحصالی بازار گرم رکھنے والوں کا آلۂ کار بن جاتا ہے۔ ''بے امان'' ایک ایسی دُکھیاری کی کہانی ہے جو روشنیوں کے شہر میں تاریکی کا حصہ بن جاتی ہے۔ ان تینوں افسانوں میں موضوع کی وسعت، فکر کی گہرائی اور فن کی پختگی ہے۔ شمس الرحمن فاروقی کی یہ رائے حق بجانب محسوس ہوتی ہے کہ انور خان کے افسانوں میں:

> ''اختصار کے ساتھ زندگی کے مشاہدوں میں ایک فوری پن، دیکھنے اور دکھانے میں چابک دستی اور نقطۂ نظر میں ایک خفیف سا طنز ہے۔''

مرزا حامد بیگ نے ماضی کی عظمتوں کو حال کی زبوں حالی کے ساتھ جوڑ کر ایک عجیب طرح کا تاثر پیدا کیا ہے۔ ''گمشدہ کلمات'' کی بیشتر کہانیوں میں انھوں نے مغل تہذیب کے عروج و زوال کو آج کی آنکھ سے دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ ''رہائی''، ''مغل سرائے''، ''تار پر چلنے والی'' ان کی نمائندہ کہانیاں ہیں۔ اُن کا کہنا ہے کہ انھوں نے لفظ کی ہمہ جہتی اور معنویت تک اپنی ذات کے حوالے سے رسائی حاصل کی ہے۔ یہ ذات اُن کے افسانوں کی زیریں سطح پر ہمیشہ موجود رہتی ہے اور جب وہ انسانی اقدار کی گم شدگی کا ذکر کرتے ہیں تو اس ذات کو بالائی طبقے کے ظلم سے علیحدہ کر لیتے ہیں۔ وہ پلاٹ کی بنت اور جزئیات نگاری پر خصوصی توجہ دیتے ہیں۔ اُن کے اسٹائل میں علامتی و تجریدی انداز بھی شامل ہے۔ انھوں نے ایسی لفظیات کا انتخاب کیا ہے جو اُن کے افسانوں میں ماحول کو پُراسرار بنانے میں معاون ہوتی ہے۔

آصف فرخی کے افسانوں میں واقعے سے زیادہ واقعے کا بیان اور خیال اہمیت رکھتا ہے۔ ڈاکٹر فوزیہ اسلم کی اس رائے سے اتفاق کرنا پڑتا ہے کہ ان کا افسانہ واقعے کے جذباتی اور فکری تموج سے نمو حاصل کرتا ہوا محسوس ہوتا ہے چنانچہ ان کے یہاں خارج میں رونما ہونے والے واقعات کو ذاتی واردات بنا کر پیش کرنے کا رُجحان ملتا ہے۔ صیغۂ واحد متکلم کے استعمال سے ان کے افسانوں میں آپ بیتی کا جو انداز اُبھرتا ہے وہ اُن کی کہانیوں کو حقیقت سے قریب لے آتا ہے۔ ''زمین کی نشانیاں''، ''بحیرۂ مردار''، ''ستارۂ غیب''، ''سمندر''، ''دیمک'' وغیرہ اس انداز کی نمایاں کہانیاں ہیں۔ ''اصحاب کہف''، ''حکایت نیند سے واپس آنے والوں کی'' اور ''باب خروج'' میں اساطیری جھلکیاں بھی موجود ہیں۔ آصف فرخی کی کہانیوں کا نمایاں وصف منظری طرزِ اظہار ہے جس میں بیانیہ اہم کردار ادا کرتا ہے۔

عبدالصمد کے ابتدائی افسانوں میں جدیدیت کا رنگ ملتا ہے۔ خصوصاً

پہلے افسانوی مجموعہ ''بارہ رنگوں والا کمرہ'' کے حوالے سے یہ بات بہ آسانی کہی جاتی ہے مگر یہ بھی سچ ہے کہ سلام بن رزاق، حسین الحق، انور خان اور شفق وغیرہ کی طرح عبدالصمد بھی بہت جلد جدیدیت سے آگے بڑھ گئے۔ ''پسِ دیوار'' اور ''سیاہ کاغذ کی دھجیاں'' ان کے ذاتی تجربے اور انفرادی اسلوب کے آئینہ دار ہیں۔ ان مجموعوں کے بیشتر افسانے ایک خاص فضا کا احساس کراتے ہیں۔ زبان و بیان کے اعتبار سے ان کے ہاں تنوع ہے مگر کہیں کہیں زبان کے مروجہ قاعدوں اور اصولوں سے انحراف بھی کیا گیا ہے۔ دراصل عبدالصمد نے اپنے اظہاریہ کے طور پر مکالموں کے اوزار کا اور روداد یہ (Discription) کے اسلوب کا سہارا لیا ہے۔ ''درماں''، ''گومڑ''، ''بیکار لوگ''، ''شرط''، ''پسِ دیوار''، ''سیاہ کاغذ کی دھجیاں''، ''لمس'' وغیرہ ان کی نمائندہ کہانیوں میں شمار کی جا سکتی ہیں۔

نیّر مسعود کے افسانوی مجموعوں سیمیا، عطر کافور اور طاؤس چمن کی مینا میں علامتوں، استعاروں اور تشبیہوں کا استعمال اس خوبصورتی سے کیا گیا ہے کہ افسانہ کا حُسن دوبالا ہو جاتا ہے۔ ''بڑا کوڑا گھر''، ''شیشہ گھاٹ''، ''جانشین''، ''نصرت'' وغیرہ اُن کے شاہکار افسانے ہیں۔ ''نصرت'' نیّر مسعود کا پہلا مطبوعہ افسانہ ہے جو اپنی بُنت اور مخصوص فضا کے اعتبار سے قاری کو اپنے بہت قریب کر لیتا ہے۔ واحد متکلم کے صیغے میں لکھے گئے اس افسانہ میں چار کردار ہیں۔ راوی، جرّاح، بدکار عورت اور نرم و نازک نصرت۔ آغاز بدکار عورت کے قصّے سے ہوتا ہے پھر اس فضا میں پھولوں کی مہک کی طرح نصرت داخل ہوتی ہے اور سب پر حاوی ہو جاتی ہے۔ خدمتِ خلق کے جذبے سے معمور، نصرت راوی کے گھر تیماردار کی حیثیت سے آتی ہے اور پھر ایک حادثے کا شکار ہو کر چلنے پھرنے سے مجبور ہو جاتی ہے۔ اس پوری صورت حال کو نیّر مسعود نے نہایت فنکارانہ ڈھنگ سے پیش کیا ہے۔

''شیشہ گھاٹ'' اپنی بنیاد میں احساسِ جمال کا افسانہ ہے۔اس کی ہئیت میں بیانیہ، پلاٹ، کردار اور بیان کے تسلسل کو مختلف امکانی اور جمالیاتی اظہار کے ساتھ قائم کیا گیا ہے۔ نیر مسعود دراصل اپنے مخصوص طرزِ اظہار کی وجہ سے معروف ہیں۔انھوں نے روایت کو تجربے میں سموتے ہوئے اپنا مخصوص اسلوب وضع کیا ہے جس میں تمثیلی اور تشبیہی اظہار کو نمایاں جگہ دی گئی ہے۔حالاں کہ نیر مسعود کا خود یہ کہنا ہے کہ ان کے کسی بیان میں شعری انداز پیدا ہو رہا ہے تو اُس بیان کو وہ رد کر دیتے ہیں مگر ان کے افسانوں کا مجموعی تاثر ان کے علامتی و استعاراتی بیانیہ کو محکم کرنے والا تاثر ہے۔

سید محمد اشرف نے تہذیب و تاریخ کے باہمی تعامل، ہندوستانی پس منظر میں اُن سے متعلق رونما ہونے والے حادثات اور اُن کے اثرات کو بڑی خوبصورتی سے فن کے قالب میں ڈھال دیا ہے۔ان کا افسانہ 'ساتھی' رفاقت کی زائیدہ پابندیوں اور اُس سے لمحاتی نجات کی انسانی خواہش کو خاطر نشان کرتا ہے۔''ڈار سے بچھڑے'' میں ماضی کی کھٹی میٹھی یادوں کے جھروکوں سے ایک ایسا غریب الوطن شخص اُبھرتا ہے جو اپنے دوستوں، قریبی رشتہ داروں اور اُن سے وابستہ لمحات کو بھلا نہیں پاتا ہے۔ یادیں اسے کچوکے لگاتی ہیں اور پلٹ کر جانے کے لیے اُکساتی ہیں اور وہ چاہ کر بھی کچھ نہیں کر پاتا ہے۔'چمک' نئی نسل کی تن آسانی کو اُجاگر کرتا ہے۔'اندھا اونٹ' وقت کی اذیت ناکی کو منظرِ عام پر لاتا ہے۔'دعا' انسانی نفسیات کی تہوں کو کھنگالتا ہے۔''تلاشِ رنگِ رائیگاں'' نغمہ و نور کی کہانی ہے جس میں بچپن سے ادھیڑ عمر تک اُمنگ ہی اُمنگ ہے اور قاری اس سحر انگیز ماحول میں محسوس کرتا ہے کہ بانسری کی تان پر حُسن و جمال کی شعاعیں رقص کر رہی ہیں۔ دراصل سید محمد اشرف نے بلکہ حسین الحق نے بھی ایک ایسا تخلیقی پیرایۂ اظہار وضع کیا ہے جس کی بنت میں تصوف، حقیقت اور فینٹیسی کا امتزاج ہے اور یہ امتزاج دونوں فنکاروں کے یہاں خانقاہی ماحول کی دین

ہے۔ وہ خانقاہیں جہاں قصہ کہانی کے ذریعہ زمین کو جنت بنانے کی تلقین کی جاتی ہے، انسانیت، محبت اور بھائی چارے کی تعلیم دی جاتی ہے۔ اسی پس منظر کی وجہ سے سید محمد اشرف نے اپنی ایک الگ پہچان بنائی ہے اور اپنے معاصرین میں منفرد ہوئے ہیں۔

طارق چھتاری کے افسانے حقیقت، علامت، رمزیت اور تجریدیت کی باہمی آمیزش سے ایک ایسا بیانیہ خلق کرتے ہیں جو اپنے اظہار میں پہلودار بھی ہے اور جاذب نظر بھی۔ ''کھوکھلا پہیا'' ماڈرن زندگی کے کھوکھلے پن کو دکھاتا ہے۔ 'لکیر' فساد کی لایعنیت کو ظاہر کرتا ہے۔ ''پورٹریٹ'' بتاتا ہے کہ اصل سے زیادہ نقل خوبصورت ہے۔ ''آدھی سیڑھیاں'' نئی اور پرانی نسل کی سوچ کو اُجاگر کرتا ہے۔ ''نیم پلیٹ'' سود و زیاں کی تھیوری پر مبنی ہے۔ ''ترمبان'' مسخ ہوتے ہوئے چہرے اور ''دوسرا حادثہ'' حفظِ ماتقدم کی کیفیت کو پیش کرتا ہے۔

بیگ احساس کی کہانی ''آسمان بھی تماشائی'' میں تمثیل اور علامت دونوں ساتھ ساتھ چلتی نظر آتی ہیں۔ ''ذوقِ خدائی'' ایجازِ بیان کی بہترین مثال ہے۔ ''کرفیو'' چھوٹی چھوٹی علامتوں سے بُنی گئی کہانی ہے۔ ''برزخ'' کا تھیم وقت کا ناگزیر ہونا ہے کہ انسان جب تک زندہ ہے وہ زمان و مکان کے حصار سے باہر نکل نہیں پاتا ہے۔ ''خس آتش سوار'' کی معنی خیزی اس امر میں مضمر ہے کہ اس سے افسانے کا بین الاقوامی تناظر فوری طور پر قائم ہو جاتا ہے اور قاری کو یہ احساس دلاتا ہے کہ بیگ احساس کے افسانوں میں ہمارے عہد کا ادبی مزاج بھی ملتا ہے اور مسائل و مصائب کا عکس بھی۔

غضنفر کے یہاں لفظی تلازمۂ خیال نے چھوٹے چھوٹے واقعات کو پُر اثر بنا دیا ہے۔ انھوں نے اپنی کہانیوں میں صوتی آہنگ کا بھرپور استعمال کیا ہے۔ کڑوا تیل، تانا بانا، ڈگڈگی، پہچان، سانڈ، منگول بچہ، رنی کا جوکر، خالد کا ختنہ، حیرت فروش وغیرہ ایسے افسانے ہیں جو تھیم اور برتاؤ کے اعتبار سے اپنی الگ شناخت رکھتے

ہیں۔ ان کے اسلوب میں علاقائی اور مقامی اثرات، دوسری زبانوں اور بولیوں کے بعض عناصر اس طرح نفوذ کر گئے ہیں کہ اس سے اردو افسانے کی لفظیات میں اضافہ ہوا ہے۔

معین الدین جینا بڑے نے اس نکتہ کو اپنے افسانوں کا محور بنایا ہے کہ قاری ادب کو مسرت اور بصیرت کی خاطر پڑھتا ہے، مسائل کا حل ڈھونڈنے کے لیے نہیں۔ اس زاویۂ نگاہ کے پیش نظر معین الدین جینا بڑے نے آگہی اور تخلیق کے کرب کو محسوس کیا ہے اور وقت کی اذیت ناک صورتِ حال کو بھی نرم و گداز لب و لہجہ میں پیش کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ''رنگ ماسٹر''، ''تعبیر'' اور ''نجات'' جیسے افسانے ان کے فن اور جمال کا بہترین امتزاج ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ:

> ''میرے یہاں زندگی اور فن کے خانے الگ الگ نہیں......
> کہانی، زندگی کا چہرہ ہے اور زندگی، کہانی کی روح۔ باطن اور خارج کے مابین پایا جانے والا پُر اسرار رشتہ، فن کے قالب میں ڈھل کر مجھے اپنے وجود کے دونوں سروں کا احاطہ کرنے کا اہل بناتا ہے۔ دھیرے دھیرے اس رشتے کی گرہیں کھلنے لگتی ہیں تو اس میں پہلے سے کہیں زیادہ پیچ پڑتے معلوم ہوتے ہیں۔ گھبرا کر میں خود کو سمیٹنے کی کوشش کرتا ہوں تو لفظ پھیل کر کہانی بن جاتے ہیں اور پھر وہ کہانی زندگی کا حصہ بن جاتی ہے۔''

''ریت گھڑی''، ''شام کے پرندے''، ''نفرتوں کے آر پار''، ''نخلستان میں کھلنے والی کھڑکی'' ساجد رشید کے کامیاب افسانے ہیں۔ انھوں نے تخلیقی سطح پر معنی کی بحالی اور رشتوں کی استواری کا فریضہ خوش اسلوبی سے انجام دیا ہے۔ ''نخلستان میں کھلنے والی کھڑکی'' میں ساجد رشید نے خوف وحشت اور رقت کے

ملے جلے اثرات کو جذبہ، جنس اور رومان کے مثلث کے تحت جس جمالیاتی شعور اور تکنیکی مہارت سے پیش کیا ہے وہ ان کی فنی چابکدستی کی نمایاں مثال ہے۔ ساجد رشید کے یہاں زندگی اکہری، سپاٹ اور یک رُخی نہیں ہے۔ نہ ہی وہ اُسے سیاہ اور سفید کے خانوں میں بانٹتے ہیں بلکہ فن اور جمالیات کی تمام جہتوں سے تخلیقی سروکار رکھتے ہیں۔ اس کی مثال ''شام کے پرندے'' سے دی جا سکتی ہے۔ افسانہ کا آغاز فلیش بیک کے جھماکے سے شروع ہوتا ہے۔ اختر اپنے بھائی انور کو اچانک فالج کی کیفیت میں دیکھتا ہے:

> ''اسپتال کی لمبی راہ داری سے گزرتے ہوئے، وہیل چیئر پر بیٹھے بوڑھے نحیف آدمی کا چہرہ دیکھ کر اختر حسین چودھری کے دل کا دروازہ کھل گیا۔''

پیش قیاسی (Fore Shadowing) کس طرح فکشن کی جمالیات میں اضافہ کرتی ہے اس کی ایک مثال ملاحظہ ہو:

> ''بوڑھے کے نقوش اگرچہ بوسیدہ کاغذ کی تحریر کی طرح دھندلا گئے تھے لیکن چہرے پر گدی ہوئی جھریاں اختر حسین کو اپنے دل پر پھیلی نسوں کی طرح جسم و جان سے مانوس معلوم ہوئی تھیں۔''

خالد جاوید کے غور و فکر سے مملو اور چونکا دینے والے پیرایۂ اظہار نے بہت جلد ادبی حلقے کو اپنی طرف متوجہ کیا ہے۔ وہ ''برے موسم میں''، ''باغ کے دروازے پر''، ''بادِ صبا کا انتظار'' کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اس انتظار میں بے بسی ہے، لاچاری ہے، خوف ہے۔ فنکار نے محسوس کیا ہے کہ ان سب کو دیکھنے والی آنکھوں پر سیاہ چشمہ چڑھا ہوا ہے جو حقیقت کو اجاگر نہیں ہونے دیتا:

> ''کالی عینک کے عقب میں آنکھوں سے بے تحاشہ پانی بہہ رہا

تھا۔ دُکھتی آنکھ جب ڈبڈبا آئی تو پتہ ہی نہ چلا کہ پانی کے
درمیان آنسو کہاں تھے۔''

(بُرے موسم میں)

خالد جاوید نے رائج رویوں سے بڑی حد تک انحراف کرتے ہوئے جدید رویوں اور فلسفیانہ نکات کا سہارا لیا ہے۔ انھوں نے قرب و جوار کی زندگی کو محور بناتے ہوئے ہاں اور نہیں کے بیچ کی کیفیت کو اُجاگر کیا ہے جہاں قول و فعل کی متصادم صورتِ حال پیچیدگی کی شکل اختیار کر لیتی ہے اور فرد محسوس کرتا ہے کہ اس کی شخصیت ٹوٹ رہی ہے، بکھر رہی ہے۔ اس ریزہ ریزہ ہوتی ہوئی شخصیت اور Abnormal صورتِ حال کو مرکز میں لاکر خالد جاوید نے ذہنی پرتوں کو نہایت خوبی سے چھیڑا ہے اور ایک ایسی فضا خلق کی ہے جو بظاہر مریضانہ محسوس ہوتی ہے جس میں تاریکی اور تنہائی ہے لیکن یہی تھکی تھکی فضا اور اس میں پروان چڑھنے والی شخصیت آج کے جبر و تشدد کے ماحول کی عکاس ہے۔ وہ نہ صرف تیسری دنیا کے تناؤ کو فنی قالب میں ڈھالنے کے ہُنر سے واقف ہیں بلکہ ان کے افسانے لفظ کے جدلیاتی عمل کا خوب صورت تخلیقی اظہار بھی ہیں۔

مشرف عالم ذوقی نے بھی نت نئے مسائل پر بے باکانہ انداز میں لکھا ہے۔ ان کا افسانہ ''ہم تمھیں بھول چکے ہیں منگرو'' استحصال کی بدلی ہوئی شکل اور فیوڈل نظام کے ختم ہو جانے کے باوجود اس کی موجودگی کی نشاندہی کرتا ہے۔ ''نور جہاں، پھول جہاں اور کین کا صوفہ'' نوکر اور مالک کے بدلتے ہوئے رشتوں اور نچلے طبقے کی ذہنیت میں ہونے والی تبدیلی کو پیش کرتا ہے۔ ''بوڑھے جاگ سکتے ہیں'' جنریشن گیپ کی کہانی ہے۔ اس میں ضعیفی کے احساس کو کس طرح فراموش کرتے ہوئے بقیہ دن ہنسی خوشی بتائے جا سکتے ہیں، اس کا خوبصورت تصور ملتا ہے۔ افسانہ ''صدی کو الوداع کہتے ہوئے'' وہ تمام مسائل اپنے اندر سمیٹے ہوئے ہے جو مغرب کی تقلید کے نتیجے میں ہمارے سامنے

آ رہے ہیں۔

مبین مرزا کے افسانے تخلیقی بصیرت کی بھرپور نشاندہی کرتے ہیں۔ ان کے یہاں اسلوب کی رنگا رنگی اور تہہ داری پائی جاتی ہے جس سے پیرایۂ اظہار میں تنوع پیدا ہوا ہے۔ ''گمشدہ لوگ''، ''خوف کے آسمان تلے''، ''بے خواب پلکوں پر ٹھہری رات'' اور ''ریت کی دیوار'' بہترین افسانے قرار دیے جا سکتے ہیں۔ مبین مرزا کے موضوعات میں تنوع کے ساتھ ساتھ زندگی کا سا پھیلاؤ ہے جس کی وسعت میں عصرِ حاضر مختلف زاویوں سے جلوہ گر ہے۔ اس کی اہم وجہ یہ ہے کہ اب سے تیس پینتیس سال پہلے تہذیبیں، ثقافتیں اور قومیں اپنی انفرادیت کے نقوش کو اپنی الگ شناخت کا ذریعہ گردانتی اور ان پر نازاں رہتی تھیں لیکن آج دنیا کو گلوبل ولیج بنانے کے نام پر تہذیبوں کو ملیا میٹ کیا جا رہا ہے۔ مبین مرزا نے اس برق رفتار بدلتی سچویشن کے تحت اپنے افسانوں کے تانے بانے بنے ہیں اور قاری کو حقیقتِ حال سے آگاہ کرایا ہے۔

قمر احسن، اعجاز راہی، مظہر الزماں خاں، قدیر زماں، ذکیہ مشہدی، پیغام آفاقی، شموئل احمد، علی امام، احمد جاوید، شفق، ابن کنول، سمیع آہوجا، ناصر بغدادی، نور الحسنین، فیاض رفعت، شعیب خالق، احمد داؤد، انور زاہدی، سلیم آغا قزلباش، خورشید اکرم، غیاث الرحمن، مقتدر حمید، مشتاق مومن، حمید سہروردی، اختر یوسف، قاسم خورشید، ظفر پیامی، صغرا مہدی، طاہر نقوی، رضوان احمد، ترنم ریاض، محسن خان، احمد صغیر، اسرار گاندھی، ناصر راہی، شاہد اختر، احمد رشید، فیروز عابد وغیرہ ایسے افسانہ نگار ہیں جو زندگی کے مختلف رنگوں کو مختلف زاویوں سے فن کے قالب میں ڈھال رہے ہیں۔ یہاں مقصد محض نام گنانے کا نہیں بلکہ ہم عصر افسانے کو تکنیک اور مواد کے تحت اس مختصر سے مضمون میں سمیٹنے اور باور کرانے کا ہے کہ ۱۹۷۰ء کے بعد کے افسانہ نگاروں نے اپنے عہد کے فنی اور فکری مسائل پر بھرپور توجہ دی ہے اور کسی دباؤ میں آ کر یا کسی مصلحت کے

پیشِ نظر فن پارے تخلیق نہیں کیے ہیں بلکہ رائج رویوں سے کسبِ فیض کرتے ہوئے ایک ایسی تخلیقی کائنات آباد کر رہے ہیں جس سے اردو افسانے کو اور بھی وقار حاصل ہو رہا ہے جبکہ عالمی سطح پر فکشن کے گم ہونے اور اس کے قاری کے کم ہونے کے چرچے ہو رہے ہیں۔ دلچسپی کے دوسرے ذرائع قصہ کہانی پر حاوی ہو رہے ہیں پھر بھی بیانیہ اپنے بیان کی سحر انگیزی سے مایوس نہیں ہے۔

۱۹۷۰ء کے بعد والوں کا ایک بڑا کریڈٹ یہ بھی ہے کہ انہوں نے اپنے پیش رو افسانہ نگاروں مثلاً سُریندر پرکاش، احمد ہمیش وغیرہ کو بھی متاثر کیا۔ اس بات کا سب سے بڑا ثبوت انیس رفیع، حسین الحق، شوکت حیات وغیرہ کی وہ کہانیاں ہیں جو ۱۹۷۲ء سے ۷۷-۱۹۷۶ء کے درمیان شائع ہوئیں فی الحال حسین الحق کی کہانی ''طلسمِ مہر'' کا تذکرہ ضروری ہے جو ۱۹۷۲ء میں اپنے زمانے کے مشہور ادبی ماہنامہ ''صبحِ نو'' (پٹنہ) میں شائع ہوئی۔ اس افسانے کا اسلوب قطعی علامتی نہیں ہے بلکہ پورا افسانہ راست بیانیہ میں ایک نفسیاتی صورتِ حال پیش کرتا ہے۔ اس کے بعد مذکورہ بالا افسانہ نگاروں نے بھی ابہام سے بھرے ہوئے ''علامتی بیانیہ'' سے رُخصت اختیار کی اور تشبیہی و استعاراتی بیانیہ کا انتخاب کیا۔ ادبی رسائل کے صفحات گواہ ہیں کہ حسین الحق، سید محمد اشرف، انور قمر، انجم عثمانی، شفق اور عبدالصمد وغیرہ کے بعد سُریندر پرکاش اور احمد ہمیش وغیرہ نے باز گوئی، بجوکا اور کہانی مجھے لگتی ہے وغیرہ لکھا۔

۱۹۷۰ء کے بعد والوں کا دوسرا اختصاص یہ ہے کہ انہوں نے کسی سے کوئی ڈکٹیشن نہیں لیا اور نہ ہی انہوں نے کسی نئے ''ازم'' کا جھنڈا بلند کیا۔ اس کے باوجود ۱۹۷۱ء کی تاریخی اہمیت کو وہ یقیناً محسوس کر رہے تھے کیوں کہ پوری ہندوستانی زندگی اور ثقافت کے لیے ۱۹۷۱ء ایک بہت ہی اہم اور ناقابلِ فراموش Departure point ہے۔ قیامِ بنگلہ دیش نے سیاسی اور ثقافتی دونوں سطحوں پر شکست و ریخت کے جو اسباب اور جواز مہیا کیے وہ جگ ظاہر ہیں، فلم اور موسیقی

میں فاسٹ میوزک اور تھرل 'دیواز' سے شروع ہوئی جس میں امیتابھ بچّن اینگری ینگ مین کا استعارہ بنا، مُصوری میں بھی ۱۹۷۱ء کے بعد کئی نئے نام سامنے آئے۔ عالمی سطح پر آرکی ٹیکچر کے حوالے سے دیکھا جائے تو اُدھر بھی آگے کا سفر شروع ہو چکا تھا۔ ایسے انقلاب انگیز موڑ پر ناممکن تھا کہ ۱۹۷۰ء کے بعد والے افسانہ نگار فکر و اظہار کے لیے نئے مرحلوں سے نہ گزرتے۔ اس کا ایک اور مضبوط ثبوت اور خوب صورت نمونہ ماہنامہ کتاب (لکھنؤ) کا خاص نمبر ہے۔ جس کے کئی افسانے بیحد اہم ہیں۔ ان افسانوں کے بیانیے کا بدلتا ہوا لہجہ قاری کو بآسانی محسوس ہوتا ہے اور اسی لیے میں نے عرض کیا کہ ۱۹۷۰ء کے بعد والوں نے رائج رویوں اور طرزِ اظہار سے کسبِ فیض بھی کیا اور اس سے رُخصت بھی اختیار کیا اور بالآخر ایک ایسے وقت میں جب عالمی سطح پر فکشن کے گُم ہونے اور اس کے قاری کے کم ہونے کی بات کی جا رہی تھی۔ ۱۹۷۰ء کے بعد کے افسانہ نگاروں نے ایسی تخلیقی کائنات آباد کی جس پر جدیدیت کا اثر بھی تھا اور جس میں جدیدیت سے آگے کے سفر کے تمام امکانات بھی پنہاں تھے۔ یہ لوگ تو گویا نیو کی اینٹ ہیں جس پر بعد کے افسانہ نگاروں کے محل تیار ہو رہے ہیں---!!

○○○

چند ہم عصر اُردو ناول
تقسیم در تقسیم کے حوالے سے

اصلاح پسندی، حقیقت نگاری، رومانیت، مارکسیت اور جدیدیت کے بعد تخلیقی اُفق پر نمودار ہونے والے ناول نگاروں کے لیے ضروری تھا کہ وہ اپنی شناخت کے امتیازی حوالے متعین کریں۔ بیسویں صدی کی آٹھویں دہائی میں منظرِ عام پر آنے والے ناول نگاروں نے زندگی کے حقائق کی غیر مشروط جستجو اور شناخت پر توجہ مرکوز کی۔ انھوں نے فرد کی ذاتی سوچ اور نجی مجبوری کو پورے سیاسی اور سماجی نظام سے ہم آہنگ کرکے اُسے ایک تخلیقی جہت عطا کی اور اپنے عہد میں زندگی کے تیزی سے بدلتے ہوئے نظام کو تہہ در تہہ سمجھنے اور حاصل شدہ بصیرت کو فن کے لوازم کے ساتھ قاری تک پہنچانے کا جتن کیا۔ اس مقصد کے حصول کے لیے انھوں نے استعاروں اور علامتوں کو اس طرح برتا کہ وہ خارج سے مسلّط کی ہوئی نظر نہ آئیں بلکہ فن پارے ہی سے نکل کر اور باہم دِگر مربوط ہوکر ایک وحدت تشکیل دیں۔ اس شعوری کاوش کی بدولت ہمارے عہد کے ناول نگاروں کا ایک ایسا پیرایۂ اظہار وجود میں آچکا ہے جس میں قوتِ بیان بھی ہے اور تخئیل کی جدت بھی۔

ہندوستان میں پچھلے پچیس تیس برسوں کے ضخیم اور مختصر ناولوں کا تجزیہ کیا جائے تو پتہ چلے گا کہ ان کا امتیازی وصف تکنیکی ساخت ہے۔ اس کی وجہ

شاید یہ ہے کہ اس درمیان لکھے گئے ناولوں میں ترقی پسند تحریک کے فکری اثاثے کے ساتھ جدیدیت کے رُجحان کے تحت ہیئت اور کرافٹ کی سطح پر کیے گئے تجربات سے حاصل شدہ اسالیبِ بیان نے لکھنے والوں کی توجہ ناول کی ساخت پر مبذول کردی تھی۔ الیاس احمد گدی، جوگندر پال، عبدالصمد، حسین الحق، پیغام آفاقی، سید محمد اشرف، مشرف عالم ذوقی، غضنفر، شموئل احمد، صلاح الدین پرویز، ظفر پیامی، عشرت ظفر، مظہر الزماں خاں، علی امام نقوی، شفق، سلیم شہزاد، یعقوب یاور، گیان سنگھ شاطر، انور خاں، کوثر مظہری، احمد داؤد، اظہر نیاز، اکرام اللہ، محمد علیم، جتیندر بلّو، احمد صغیر، نند کشور وکرم، ساجدہ زیدی، علی امجد، انل ٹھکر، شاہد اختر وغیرہ نے فنی تقاضوں کو ترجیحی اہمیت دی، اور کسی نظریے یا رُجحان کی تبلیغ کے بجائے اپنی تخلیقی بصیرت پر اعتبار کرتے ہوئے ادبی روایت سے کسب فیض کیا۔

اپنے اس مضمون میں تفصیلی جائزے کے لئے میں نے تین ناولوں کا انتخاب کیا ہے۔ عبدالصمد کا 'دوگز زمین'۔ حسین الحق کا 'فرات' اور مشرف عالم ذوقی کا 'بیان'۔ ان میں سے پہلا ناول ۱۹۸۸ء میں، دوسرا ۱۹۹۲ء میں اور تیسرا ناول ۱۹۹۵ء میں شائع ہوا۔ یہ تینوں ناول موضوع اور فکر کے لحاظ سے کسی حد تک ایک دوسرے سے مُتحد اور مربوط ہیں۔ قُربت کی ایک وجہ ان کا موضوع آزادی کے بعد ہندوستانی مسلمانوں کی کسمپُرسی اور زبوں حالی کی پیش کش ہے۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ ان ناولوں میں عصری مسائل اور انسانی صورتِ حال کے ایسے تضادات کو مجسّم کیا گیا ہے جو عہد حاضر میں حسّاس قاری کے لیے حد درجہ تشویش کا سبب بنتے جا رہے ہیں۔ مزید برآں ان تینوں ناولوں میں بہار کے اردو بولنے والے ان مسلمانوں کی جُہد حیات کا رزمیہ پیش کیا گیا ہے جو پہلے مشرقی پاکستان گئے لیکن قیامِ بنگلہ دیش کے بعد اپنے آبائی وطن ہندوستان واپس آ گئے۔

جب ہجرت اور غریب الوطنی کے مسائل سے ناول نگار کا شعور مُتاثر ہوا اور نقلِ مکانی اور جغرافیائی و تہذیبی تبدیلی نے فکر و احساس میں تلاطُم پیدا کیا تو اردو ناول پر بھی اِس واردات کے نقوش ثبت ہوئے۔ اس پس منظر میں اگر ہم دیکھیں تو مغربی پاکستان اور مشرقی پاکستان کے مہاجرین کے تجربات میں کچھ فرق رہا ہے۔ تقسیمِ ہند نے مغربی پاکستان جا کر آباد ہونے والوں کو جو زخم دیے تھے وہ رفتہ رفتہ مندمل ہوتے گئے لیکن مشرقی پاکستان میں اردو بولنے والے مُہاجر ابھی اپنی دھرتی کے لمس اور دیرینہ روایات سے بچھڑ جانے کے احساس سے نکل بھی نہ پائے تھے کہ انھیں اپنے نئے وطن سے بھی اُکھاڑ پھینکا گیا۔ وہ خستہ دل اپنے پُرکھوں کے گھر لوٹے تو یہاں کا سیاسی، لسانی اور تہذیبی منظر بدل چکا تھا۔ نئے ماحول میں ان کے اپنے بھی انھیں گلے لگانے سے ہِرا رہے تھے۔ جبر و استبداد اور خوف و دہشت کے کوائف کو مذکورہ ناولوں میں نہایت خوبی سے پیش کیا گیا ہے۔

ایسا نہیں ہے کہ ان ناولوں سے پہلے لسانی اور ثقافتی خلفشار سے گُزرتے ہوئے مشرقی پاکستان اور پھر بنگلہ دیش بننے کا ذکر ادب میں نہ ہوا ہو۔ آخرِ شب کے ہم سفر، چاندنی بیگم، نادار لوگ، فرار، اللہ میگھ دے وغیرہ ایسے ناول ہیں جن میں اِس موضوع کو اُجاگر کیا گیا ہے لیکن عبد الصمد، حسین الحق اور مشرف عالم ذوقی نے مذکورہ تھیم کو ایک غیر رسمی اور غیر تقلیدی زاویے سے اپنے ناولوں میں اس طرح مُنعکس کیا ہے کہ ایک منظر کے بعد کینوس پر نمودار ہونے والا دوسرا منظر تاریخی ترتیب کو مربوط اور متحرک رکھتا ہے اور قاری کو غیر محسوس طور پر آزادی کی پوری لڑائی سے بھی واقف کرا دیتا ہے۔

’دو گز زمین‘ کا آغاز تحریکِ خلافت سے ہوتا ہے اور اختتام قیامِ بنگلہ دیش پر یعنی، نصف صدی کا قصہ ہے دو چار برس کی بات نہیں غلامی سے نجات حاصل کرنے، وطن کی آزادی پر مر مٹنے اور پھر غریب الوطنی کے سفر

میں بہار اور اس کے قُرب و جوار کے مسلمان جن مشکل راہوں سے گزرے، عبدالصمد نے اُن تمام واقعات اور کیفیات کو کمال فنکاری کے ساتھ ناول کا جُز بنا دیا ہے۔
پروفیسر ابوالکلام قاسمی کی اس رائے سے اتفاق کرنا پڑتا ہے کہ:

''عبدالصمد کا ناول 'دو گز زمین' اپنے موضوع کے اعتبار سے اردو کے ناول نگاروں کی جانب سے ادا کیا جانے والا ایک کفارہ ہے جو اگر ادا نہیں کیا جاتا تو مشرقی ہندوستان کے مسلمانوں کے منقسم خاندانوں کی خوں چکاں داستان زبان بے زبانی بن کر بن لکھی رہ جاتی۔'' (ص:۴۷)

وہ اپنے مضمون ''آزادی کے بعد اردو ناولوں کے سیاسی حوالے'' میں آگے لکھتے ہیں:

''دو گز زمین، کے ناول نگار کے لیے مشرقی پاکستان جانے والے، اردو بولنے والوں کے لسانی اور تہذیبی مسائل کو ناول کے بیانیہ میں شامل کرنا ایک بالکل غیر تقلیدی اور اوریجنل تخلیقی تجربہ ہے، جس کے بیان میں وہ لڑکھڑاتا اور ہکلاتا بھی ہے مگر ان مسائل سے چشم پوشی کرنے کا مرتکب نہیں ہوتا۔''

(ص:۵۰)

اپنی بات کی وضاحت کے لیے میں پروفیسر وہاب اشرفی کی یہ رائے بھی نقل کرنا چاہتا ہوں:

''شاید ناول نگار کا مقصود یہ ہے کہ حصولِ آزادی کے آخری عشرہ اور اس کے بعد بہار کے مسلمانوں کو جو ذہنی، جذباتی، فکری اور عملی صورت رہی ہے، اُسے اُبھار دے۔''

(اردو فکشن اور تیسری آنکھ، ص:۱۶۷)

حقائق کو فکشن کے قالب میں ڈھال دینے کا یہی ہنر عبدالصمد کو اہم ناول نگاروں کی صف میں کھڑا کر دیتا ہے۔ یہیں عبدالصمد کے اس کمالِ فن کی طرف بھی اشارہ

کر دینا صائب سمجھتا ہوں کہ ''دو گز زمین'' میں مسائل تو بہاری مسلمانوں کے بیان کیے گئے ہیں مگر سچ یہ ہے کہ یو پی، بنگال اور ملک کے دیگر علاقوں سے ہجرت کرنے والے مسلمانوں کو بھی نئے وطن میں کم و بیش ان ہی مسائل کا سامنا کرنا پڑا جو بہار والوں کی تقدیر بنے لہٰذا ''دو گز زمین'' کی کہانی بہاری مسلمانوں کی کہانی ہونے کے باوجود دراصل تمام مہاجرین کی کہانی ہے۔

پھر بھی ''دو گز زمین'' کے کینوس پر بہار کا ایک گاؤں اُبھرتا ہے۔ اس گاؤں کا زمیندار شیخ الطاف حسین ہے۔ مُحبِّ وطن الطاف حسین کے دو بیٹے اصغر حسین اور اختر حسین دو مختلف سیاسی نظریات کے حامل ہیں۔ ایک کانگریسی، دوسرا مسلم لیگی۔ ایک ہی خاندان میں سیاسی نصب العین کا ایسا واضح اور شدید اختلاف مسلسل ذہنی تناؤ کا باعث بنتا ہے اور کہانی کے تانے بانے کو مربوط کرتا ہے۔ اصغر حسین مسلم لیگی تھے۔ تقسیم کے بعد بآسانی پاکستان ہجرت کر گئے۔ اختر حسین اپنی مٹی سے جُڑے رہنا چاہتے ہیں لیکن حالات انھیں اس حد تک مجبور کر دیتے ہیں کہ وہ اپنے آبائی وطن کو ترک کر کے قریب کے خطّے، مشرقی پاکستان پہنچ جاتے ہیں مگر اُن کی گردش ابھی ختم نہیں ہوئی ہے۔ تاریخ کا جبر، قہر بن کر نازل ہوتا ہے۔ بنگلہ دیش کے وجود میں آنے کے بعد اختر حسین بہاری ہونے کے طعنوں کی تاب نہ لا کر ہندوستان واپس لوٹ آتے ہیں۔ یہاں آ کر ان کو ایک اور مسئلہ کا سامنا کرنا پڑتا ہے، وہ یہ کہ ان کے گھر میں اُن کے پاکستانی عزیزوں کے خطوط آتے ہیں جن کو بنیاد بنا کر ان پر الزام لگتا ہے کہ اختر حسین کے گھر سے ٹرانسمیٹر کے ذریعے پاکستان کو خفیہ خبریں پہنچائی جا رہی ہیں حالانکہ اختر حسین کا رویہ یہ ہے کہ وہ بنگلہ دیش کی خبریں ریڈیو پاکستان کے ذریعے سُننا پسند نہیں کرتے کیونکہ ان کے نزدیک:

> ''وطن سے محبت کرنا ایمان کا ایک جُز ہے اور وطن کے لیے کُڑھنا عین عبادت۔'' (ص: ۷۷)

واقعات کی ترتیب، کہانی کی بنت، ماحول کی پیش کش اور کرداروں کے

برتاؤ کے اعتبار سے ''دوگز زمین'' کو خاطر خواہ شہرت ملی۔ بہاری مسلمانوں (بنگلہ دیش میں اردو بولنے والوں) پر ہونے والے ظلم کو ناول نگار نے نہ صرف نہایت خوبی سے پیش کیا ہے بلکہ سیاست کی دوہری شاطرانہ چال کو بھی بے نقاب کیا ہے۔ بین السطور میں دکھایا گیا ہے کہ ایک طرف تو حکومت سیکولرازم کی دعویدار ہے، دوسری جانب قوم پرور مسلمانوں کو بھی شک وشبے کی نگاہ سے دیکھا جاتا ہے:

> ''ہوا کچھ نہیں تھا۔ پولیس شرمندہ ہوکر یہاں سے گئی تھی لیکن گھر کا وہ حصہ جس میں کچھ بھی پوشیدہ نہیں تھا ایک بھرم کے سوا، سو وہ طشت از بام ہو گیا تھا۔ کوئی ایسی چیز باقی نہیں بچی تھی جس پر کج کلاہی برقرار رکھی جا سکتی۔ تلاشی لینے والے جا چکے، پرسہ دینے والے بھی اپنے گھروں کو سدھارے لیکن اختر حسین کو ایسا لگ رہا تھا جیسے چمن ہاؤس کی پھیلی ہوئی اور شیخ الطاف حسین کے زمانے سے کھڑی دیواروں میں ہزاروں لاکھوں چھید ہو گئے ہوں۔ اور ہر چھید سے ایک ایک آنکھ لگی اندر جھانک رہی ہو، کوئی دم ہوگا جب چھیدوں سے جھانکتی ہوئی آنکھیں اندر آ جائیں گی، پھر سب کچھ ختم ہو جائے گا، برسوں کی جمی جمائی ساکھ، قربانیوں سے لبریز عزت اور وطن دوستی میں معمور دل۔'' (ص: ۷۳)

اس ناول میں اظہار کی بے باکی اور لہجے کے توازن کے ساتھ طنز کی آمیزش ناول کے اسلوب کو منفرد بناتی ہے۔ عبدالصمد ایسا طنزیہ پہلو اختیار کرتے ہیں کہ بات قاری کے ذہن کے کسی نہ کسی گوشہ میں جا کر چبھ جاتی ہے۔ سادگی سے پر ان کی طنزیہ عبارت میں بلا کی کاٹ ہوتی ہے:

> ''خدا کروٹ کروٹ جنت نصیب کرے جناح صاحب کو کہ اردو کا ایک لفظ بھی نہیں جانتے تھے سوائے 'پاکستان' کے لیکن

پاکستان کی زبان اردو بنادی۔''

ایک اور جملہ ملاحظہ ہو:

''حامد کوانھوں نے قریب بلا کر آہستہ سے پوچھا' پاکستان سے آئے ہو؟ جی ہاں---ماموں کونہیں لائے؟ جی وہ تو مغربی پاکستان میں ہیں، میں مشرقی پاکستان سے آیا ہوں؟ کتنے پاکستان ہیں بابو؟ حامد سے کوئی جواب نہ بن پڑا۔ سب لوگ خاموش تھے۔''

زبان و بیان کے اعتبار سے ''دوگز زمین'' تصنع اور بناوٹ سے پاک ہے گوکہ عبدالصمد نے علامتوں، استعاروں اور تمثیلوں سے بھی کام لیا ہے مگر اس حد تک کہ بیانیہ مزید پُر اثر ہو، پیچیدگی اور ابہام نہ ہو۔ چھوٹے چھوٹے جملوں میں سادگی اور تسلسل ہے۔ تشبیہات یا استعارات زیب داستان کے لیے نہیں بلکہ ناول کی داخلی ضرورت بن کر سامنے آئے ہیں۔

تقسیم در تقسیم اور نقلِ مکانی سے متعلق مسائل کو مشرف عالم ذوقی نے بھی 'بیان' میں ایک الگ ڈھنگ سے پیش کیا ہے۔ اُن کے اس ناول کا محور ہندوستان کی مشترکہ تہذیبی و ثقافتی اقدار کے زوال کا نوحہ ہے۔ تہذیب کا تعلق انسان اور انسانی معاشرے کی تربیت اور بناؤ سے ہے۔ جس مقام پر مادی اور ذہنی ترقی میں توازن قائم ہوجاتا ہے تہذیب اپنے اعلیٰ مقام پر پہنچ جاتی ہے اور جب یہ افراط و تفریط کا شکار ہوتی ہے تو اس کا خمیازہ قوموں اور نسلوں کو جھیلنا پڑتا ہے۔ 'بیان' اسی انتشار کا بیانیہ ہے۔ ۱۹۴۷ء میں بہار اور قرب و جوار کے مسلمانوں کے سامنے پاکستان کے دو خطّے تھے جہاں وہ جا سکتے تھے۔ انھوں نے پڑوس کے علاقے کا انتخاب کیا، اور ایک نئے خواب کے ساتھ وہاں چلے گئے لیکن اقتصادی کشمکش اور لسانی تعصب کے تحت خود مشرقی پاکستان میں آزادی کی جو لہر اُٹھی اور پھر ایک ہی مذہب کے ماننے والوں نے محض علاقائی اور لسانی تعصب کی بنا پر مُہاجرین کے

ساتھ جو اذیت ناک رویہ اختیار کیا، مشرف عالم ذوقی نے اُس کیفیت کو مجسم کرنے کی بھرپور کوشش کی ہے۔

تقسیمِ ہند سے لے کر بابری مسجد کی شہادت تک کے اہم واقعات کا بے باک اور جرأت مندانہ اظہار اس ناول کا خاصہ ہے۔ بالمکند شرما جوش اور برکت حسین ناول کے مرکزی کردار ہیں جو دو مختلف مذہبوں کے ماننے والے ہیں لیکن جن کی تہذیب مشترک ہے۔ دونوں ایک دوسرے کے رسم و رواج کا احترام کرتے ہیں۔ کیونکہ یہ اُن کا ورثہ ہے مگر 'ہندتو' کی آندھی بھائی چارے اور میل ملاپ کی جڑوں کو ہلا رہی ہے۔ نتیجتاً محبت کے درخت میں مہکتے ہوئے پھولوں کے بجائے کانٹے نکلنے شروع ہوتے ہیں۔ ناول کے دونوں کردار معاشرے کے اس بدلتے ہوئے رنگ کو دیکھ کر حیرت زدہ اور ماتم کناں ہیں اور اس پر افسردہ بھی کہ ہم نے ماضیِ قریب کی مُنافرت اور قتل و غارت گری سے کوئی سبق نہیں سیکھا۔

'بیان' ہندوستان کی موجودہ صورتِ حال کو کچھ اس زاویے سے پیش کرتا ہے کہ ایک ایک واقعہ حقیقت پر مبنی نظر آتا ہے اور ایک ایک جملہ میں درد پوشیدہ ہے، اور شائد اسی وجہ سے المیاتی طنزیہ عبارتیں ذوقی کے اسلوب کی جان ہیں۔ یہ اقتباس ملاحظہ کیجئے:

> ''ہاتھوں سے پیادے گرا دیئے گئے۔ آواز لرز گئی۔ تم کیا ہراؤ گے میاں، اب تو ہم لگاتار ہار رہے ہیں، ہر محاذ پر......۔''
>
> (ص:۱۴۸)

مشرف عالم ذوقی نے اپنے عہد میں پیش آنے والے درد ناک واقعات اور حادثات کا گہرائی سے مشاہدہ کیا ہے اور اُن پر جو کیفیت طاری ہوئی ہے اُسے سچائی سے صفحۂ قرطاس پر اتار دیا ہے۔ وہ محض کسی واقعہ یا حادثہ کی بولتی ہوئی تصویر نہیں اُتارتے اور نہ ہی بیجا طور پر اپنی مداخلت درج کراتے لیکن غیر محسوس طور پر اپنی کیفیات سے قاری کو باخبر کرا دیتے ہیں:

> ''جو کچھ ہو رہا ہے وہ مذہب کے نام سے ہو رہا ہے۔ جن کے نام پر لڑنے اور کٹنے کا سلسلہ چل رہا ہے وہ دھرم استھل ہیں......رام اور خدا آپس میں لڑنے یا دیکھنے نہیں آ رہے ہیں، آ رہے ہیں ہم اور آپ جیسے لوگ...... یہ مذہب کو آپ لوگ اپنے گھروں میں بند کیوں نہیں رکھتے، نمائش کے لیے باہر کیوں نکال لیتے ہیں۔'' (ص:۱۴۹)

دلی کیفیات اور محسوسات کو پیش کرنے کا یہ انداز ناول کا وہ مرکزی نقطہ ہے جہاں ناول نگار نے اپنا غم و غصہ درج کرایا ہے۔ طنز سے بھرپور چھوٹے چھوٹے بولتے ہوئے جملے ذوقی کے اسلوب میں نُدرت پیدا کرتے ہیں جس کی وجہ سے وہ اردو ناول کو ایک انفرادی لب ولہجہ دینے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ ناول کی فضا چونکہ ہندو مسلم کرداروں کے اِتصال سے تیار کی گئی ہے۔ اس لیے فارسی الفاظ وتراکیب کے تناسب میں ہندی الفاظ وتراکیب سے زیادہ کام لیا گیا ہے۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ 'ہندتو' کا نعرہ لگانے والوں کے جلسوں اور کارندوں کی گفتگو میں اس زبان کا استعمال ضروری تھا کہ حقیقت بیانی اس کا تقاضا کر رہی تھی۔ یہ جملے ملاحظہ کیجئے:

> ''ہم نے آدھونک اتہاس تیار کر لی ہے۔ مہینے دو مہینے یا سال بھر میں اتنی کتابیں بازار میں آ جائیں گی کہ لوگ پُرانے اتہاس کو بھول جائیں گے۔ اس کے لیے کچھ نئے اتہاس بھی گڑھنے پڑیں گے؟ تتھا ستو ستیہ کی کھوج کے لیے کبھی کبھی ایسا کرنا پڑتا ہے۔ داس کو مکتی دلوانے کے لیے کبھی کبھی جھوٹ کا سہارا لینا پڑتا ہے اس لیے ہماری دھارمک کتابوں میں اس جھوٹ کو غلط نہیں کہا گیا ہے...... ہم ہر کونے سے اٹھیں گے، چپّے چپّے سے اٹھیں گے۔ ہم چاروں دشاؤں سے جُٹھیں گے۔ ہم ندی،

سمندر، جل، پہاڑ، چٹان چاروں اور سے جٹھیں گے۔ ہم چپے
چپے پر پھیلیں گے اور ہم وجئی رہیں گے۔" (ص:۱۵۲)

حسین الحق کے ناول 'فرات' میں بھی غلامی کا کرب، آزادی کی طلب، کانگریس اور مسلم لیگ کے تنازعات، حصولِ آزادی، پاکستان کی تشکیل، مشرقی پاکستان کا انتشار اور بنگلہ دیش کے وجود میں آنے کے اسباب اور پھر بہاری مسلمانوں کی نقلِ مکانی کا ذکر ہے لیکن ایک دوسرے زاویے سے۔ اس ناول میں ہندوستانی تہذیب کی شکست و ریخت، اقدار کی پامالی اور ہوس کی اجارہ داری کے پُر اسرار سوتے پھوٹتے ہیں اور پھر عرفانِ ذات سے عرفانِ کائنات کا تخلیقی سفر طے کرتے ہوئے انسانی جبلّت کا مُنفرد استعارہ بن جاتے ہیں۔ ناول کا مرکزی کردار وقار احمد بہار کے ایک نامی گرامی مدرسہ سے فارغ ہوکر پٹنہ یونیورسٹی میں داخل ہوتا ہے۔ درس و تدریس سے منسلک ہوکر اپنے خوابوں کے مسکن 'سہسرام ہاؤس' میں گوشۂ عافیت تلاش کرتا ہے لیکن نسلوں اور تہذیبوں کا تضاد اس کے ذہنی تناؤ میں اضافہ کرتا ہے۔ حسین الحق، وقار احمد کے ذکر کے ساتھ ماضی کی طنابیں کچھ اس طرح کھینچتے ہیں کہ سلسلہ حال سے منقطع نہیں ہونے پاتا ہے:

"بچپن کا زمانہ بھی انتہائی پُر آشوب زمانہ تھا، خود اپنے گھر میں
ایک بھائی کانگریس میں، تو دوسرے مسلم لیگ میں تھے۔ اسی
گرد آلود فضا میں ایک دن خبر ملی کہ ملک آزاد بھی ہو گیا اور تقسیم
بھی .... اور پھر ہندوؤں اور مسلمانوں کے خون سے وہ
ہولی کھیلی گئی کہ مہابھارت کی جنگ ایک چھوٹا سا حادثہ محسوس
ہونے لگی اور راتوں رات انسانی تقدیر کے کلنڈر کا ایک ورق
زوردار ہوا کے جھونکے سے پھٹ کر کہیں دور پھینکا گیا اور اب
مسلمان ہندوستان میں ایک نمبر کے شہری کا بلا لگائے دو نمبر
کے شہری کی طرح زندگی بسر کر رہے تھے۔" (ص:۱۵)

وقت گزرتا رہا۔ بے بسی، دہشت اور خوف میں اضافہ ہوتا رہا، اور پھر دیکھتے ہی دیکھتے۔

"صدیوں کی تعظیم گری   پرکھوں کی تکریم گری
چہروں کی تمثیل گری   یادوں کی تکمیل گری"

اس عبرتناک ماحول میں وقار احمد کی بیٹی شبل کا کردار سامنے آتا ہے۔ حسین الحق نے اس کردار کو جس مؤثر انداز میں پیش کرتے ہوئے انجام تک پہنچایا ہے وہی 'فرات' کا اصل مقصد اور بے سہارا قوم کو متحرک کرنے کا پہلا مرحلہ ہے۔

اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ عبدالصمد، حسین الحق اور مشرف عالم ذوقی نے مذہب اور سیاست کے نام پر سجائے جانے والے رنگ منچ، ایک تہذیب کے اُجڑنے اور دوسری تہذیب کے برگ و بار لانے کا جو منظر ایک مخصوص زاویے اور علاقے کے توسط سے دو گز زمین، فرات اور بیان میں پیش کیا ہے وہ دیگر ہم عصر ناول نگاروں کے یہاں اس شدت سے نہیں ملتا۔ شاید اس لیے کہ:

۱۔ ان تینوں مصنفین نے فکشن کی روایت سے بھرپور آگہی حاصل کی اور اُسے اپنے تجربے میں سموتے ہوئے ایک ایسا اسلوب وضع کیا جو علاقائی لب ولہجہ اور عوامی بول چال کے آہنگ سے عبارت ہے۔

۲۔ منظر، پس منظر اور پیش منظر کو نہایت خوبی سے پیش کیا ہے۔

۳۔ نفسی کیفیات اور جذبات کو اُجاگر کرنے کے ساتھ صورت واقعہ کی معروضی عکاسی کی ہے۔

۴۔ ممکن حد تک اپنے فیصلہ اور اپنی رائے سے گُریز کیا ہے۔

"دو گز زمین"، "بیان" اور "فرات" کو سامنے رکھتے ہوئے یہ کہا جا سکتا ہے کہ یہ تینوں لاشعوری طور پر ایک دوسرے کو تعاون دیتے نظر آ رہے ہیں، ایک دوسرے کی توسیع میں مشغول نظر آ رہے ہیں اور بعض مقامات پر تو تینوں ناول مل

جل کر ایک ''مجموعی کل'' بنتے محسوس ہو رہے ہیں۔ مثلاً ''دو گز زمین'' ترک موالات سے تقریباً ۱۹۷۱ء کے آس پاس تک کی صورتِ حال بیان کرتا ہے، ''فرات'' میں بابری مسجد سانحہ کا ہلکا سا اشارہ ملتا ہے اور ''بیان'' میں بابری مسجد کی شہادت کے بعد کی صورتِ حال پر ذوقی ارتکاز کرتے ہیں اس لیے یہ تینوں ناول مل کر خلافت تحریک کے زمانے سے بیسویں صدی کے آخر تک کا ایک مکمل سماجی، سیاسی، تہذیبی اور ثقافتی منظر نامہ تیار کرتے ہیں۔

دوسری خاص بات یہ کہ ''دو گز زمین'' ہندوستان کی سیاسی اور سماجی صورتِ حال پر اپنی توجہ مرکوز کرتا ہے، ''بیان'' ہندوستان کی مشترکہ تہذیبی اقدار کے زوال کی تصویر کشی کرتا ہے اور ''فرات'' میں تہذیبی و ثقافتی اقدار کی شکست و ریخت اور تخلیقی طور پر ماضی و حال کا تقابلی مطالعہ تو دامن کش دیدہ و دل ہے ہی، اسی کے ساتھ ساتھ ''فرات'' عرفانِ ذات سے عرفانِ کائنات کے تخلیقی سفر میں جبلت و تہذیب کے استعارے کے طور پر بھی پیش کیا جا سکتا ہے۔

اس طرح یہ تینوں ناول مل کر ایک ایسی مجموعی تخلیقی فضا تیار کرتے ہیں جس میں سماجی، سیاسی، تہذیبی، ثقافتی مدو جزر کے ساتھ ساتھ وجود انسانی کے بنیادی نشیب و فراز بھی صاف اور نمایاں طور پر اس طرح پیش کیے گئے ہیں کہ Enlargement کے باوجود Close up کا احساس ہوتا ہے۔ ان ہی خوبیوں کی بنا پر مذکورہ ناول برصغیر کے ماضی قریب کی تاریخ کا آئینہ بن گئے ہیں۔

OOO

ہم عصر افسانے کی تنقید

ہم عصر سے مُراد ۱۹۷۰ء کے بعد والے وہ افسانہ نگار اور نقاد جو آزاد ہندوستان میں پیدا ہوئے اور جنھوں نے ہوش سنبھالتے ہی سرحدوں پر نگہبانوں اور غاصبوں کے قصّے سُنے، بنگلہ دیش کو بنتے ہوئے دیکھا، زبان پر سنسر شپ کی دستک محسوس کی---- لٰہذا اس نئی نسل نے انتہا پسندیوں سے گریز کرتے ہوئے ایک اعتدال کی صورت اختیار کی جس میں اپنے عہد کے لینڈ اسکیپ کو مرکزیت حاصل ہوئی۔ اِس لینڈ اسکیپ میں جو رنگا رنگ مگر متضاد معاشرہ پروان چڑھ رہا ہے اُس کی تفہیم کسی مخصوص فلسفے یا بندھے ٹکے اُصول سے نہیں ہوسکتی۔ اِس بدلے ہوئے تناظر کو افسانہ نگار اور نقاد دونوں ہی محسوس کر رہے ہیں۔

ماضی میں جھانک کر دیکھیں تو حالات، واقعات، ذہنی رُجحانات، اُفتادِ طبع اور اندازِ فکر کے اختلاف کی وجہ سے افسانے کی تنقید نئی نئی شکل اختیار کرتی رہی ہے۔ کبھی سماجی محرکات کی تلاش کو مقدم جانا گیا تو کبھی کہانی کی بُنت میں ثقافتی کے عوامل کی موجودگی کا احساس دلایا گیا۔ کچھ نے خالصتاً عمودی اندازِ نظر کو فوقیت دی تو کچھ نے نفسیاتی اور جمالیاتی پہلو پر توجہ دلائی۔ لیکن اگر ہم تنقیدی مضامین کی تعداد پر غور کریں تو یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ ہم عصر افسانے پر جتنے تنقیدی مضامین لکھے گئے، گوشے نکلے یا تنقیدی کتابیں آئی ہیں، اُتنی تعداد میں اس سے قبل کے کسی دور میں اپنے ہم عصروں پر نہیں لکھا گیا ہے۔

اس بحث سے قطع نظر کہ یہ رویّہ صحیح ہے کہ نہیں لیکن یہ دُرست ہے کہ ہم

عصر ادب خصوصاً افسانے پر تنقید ہمارے عہد میں بڑی تعداد میں ہو رہی ہے مثلاً شوکت حیات جن کا ابھی تک کوئی افسانوی مجموعہ منظر عام پر نہیں آیا ہے، محض رسالوں میں بکھرے ہوئے افسانوں کی بنیاد پر ہر بڑے ناقد نے بھرپور توجہ دی ہے۔ گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں ''وہ اپنے افسانوں میں ادبیت اور سماجی احساس و شعور دونوں پر اصرار کرتے ہیں ...... اور نئی کہانی کا رشتہ نئی سماجی حقیقتوں سے جوڑتے ہیں۔'' شمس الرحمن فاروقی کا کہنا ہے کہ ''ان کی کہانیوں صرف سماجی شعور کا ہی پتہ نہیں دیتیں بلکہ اُن کے یہاں 'سماجی ضمیر' کو پوری گہرائی کے ساتھ گرفت میں لینے کا رُجحان بھی ملتا ہے۔'' قمر رئیس کے مطابق ''شوکت حیات کے یہاں زندگی کی بنیادی حقیقتوں تک پہنچنے کی جو شدت اور تڑپ ملتی ہے وہ انھیں اپنے ہم عصروں میں ممتاز کرتی ہے۔'' مہدی جعفر کے الفاظ میں ''وہ اپنے عہد کے تناظر میں جو کچھ جانتے اور دیکھتے ہیں، جو بدلتی یا بدلی ہوئی دُنیاوی شکل نظر آتی ہے، اُس کی فنکاری میں سرگرداں ہیں۔'' وارث علوی اُن کے افسانوں کو پسند کرتے ہیں تو علی احمد فاطمی کہتے ہیں کہ ''شوکت حیات نے 'رانی باغ' لکھ کر ایک بار پھر بازی مار لی ہے۔'' نظام صدیقی کی نظر میں ''شوکت حیات جدید تر نسل میں سب سے زیادہ منفرد، تیز گام اور تجربہ پسند افسانہ نگار ہیں۔'' حامدی کاشمیری کے مطابق ''وہ پورے اعتماد اور آگہی سے فرد اور معاشرے کے واقعات و مظاہر کو افسانوں میں منتقل کرتے ہیں۔'' وہاب اشرفی کے نقطۂ نظر سے ''ان کے افسانے فکری اور فنّی افسانے کے ارتقائی کیف کی مثالیں ہیں جن میں زندگی کی دھڑکنیں ہر جگہ محسوس کی جا سکتی ہیں۔'' کچھ اس طرح کی آراء دیگر ناقدین کی بھی ہیں۔ یہ اُس افسانہ نگار کی بات ہے جس کا کوئی افسانوی مجموعہ نہیں ہے۔ معاصرین کے تو افسانوی مجموعے بھی منظر عام پر آ چکے ہیں، اس لیے ان کی کہانیوں پر مختلف زاویوں سے بھرپور تنقیدی مضامین چھپ رہے ہیں۔

سید محمد اشرف کے دو افسانوی مجموعے ''ڈار سے بچھڑے'' اور ''بادِ صبا کا

انتظار'' ادبی حلقے میں بے پناہ شہرت حاصل کر چکے ہیں۔ ان ناقدین کے علاوہ جن کے نام شوکت حیات کے تعلق سے آ چکے ہیں، قرۃ العین حیدر، شمیم حنفی، ابو الکلام قاسمی، قاضی عبدالستار، شافع قدوائی، خورشید احمد، اے آر فتیحی وغیرہ۔ سید محمد اشرف کے افسانوں پر مختلف زاویوں سے لکھ رہے ہیں اور بڑی حد تک اس پر متفق ہیں کہ سید محمد اشرف زبان و بیان پر بھرپور قدرت رکھتے ہیں اور اُنھوں نے تہذیب و تاریخ کے باہمی تعامل، ہندوستانی پس منظر میں ان سے متعلق رونما ہونے والے حادثات اور اُن کے اثرات کو بڑی خوبصورتی سے فن کے قالب میں ڈھال دیا ہے۔ اس پر بھی اکثر ناقدین اتفاق کرتے ہیں کہ اشرف نے قصباتی زندگی، جگمگاتے شہروں اور ان میں رہنے بسنے والوں کی کلفتوں کو محسوس کرتے ہوئے روز مرہ کی زندگی کی گہرائیوں میں جھانک کر دیکھا ہے جہاں ایک نئی دنیا آباد ہے۔

سلام بن رزاق کے افسانوی مجموعوں ''ننگی دوپہر کا سپاہی''، ''معبّر'' اور ''شکستہ بتوں کے درمیان'' کے حوالوں سے کہا گیا ہے کہ انھوں نے خارجیت اور داخلیت کے سکّہ بند تصورات سے اِحتراز کرتے ہوئے زندگی اور سماج کی کلیّت کی بازیافت کی ہے۔ ان کے یہاں نہ کوئی رویہ طرّۂ امتیاز ہے اور نہ شجرِ ممنوعہ بلکہ انھوں نے دونوں رُجحانوں کے فنّی اور فکری تقاضوں کو اہمیت دی ہے۔ وہ اپنے معاصرین کی طرح کسی نظریے یا رجحان کے بجائے تخلیقی بصیرت پر اعتبار کرتے ہوئے ادبی روایت سے کسبِ فیض کرتے ہیں۔ اسی لیے ان کے افسانوں میں بھی ایک منفرد تخلیقی فضا کا احساس ہوتا ہے۔

کچھ اسی طرح کے کم و بیش الفاظ ہمارے عہد کے دیگر اہم افسانہ نگاروں کے متعلق بھی کہے گئے ہیں مثلاً طارق چھتاری کے افسانوی مجموعے ''باغ کا دروازہ'' کی ابتدا ''دھوئیں کے تار'' سے ہوتی ہے۔ شافع قدوائی کے مطابق ''دھوئیں کے تار اصلاً آنسوؤں کا استعارہ ہے یعنی کسی کے پورے وجود کو تسلیم کرنے سے قبل اپنی شخصیت کے کسی حصے کی قربانی دینا ضروری ہے۔'' انور ندیم

اسے ''یادوں کے مایا جال کی کہانی'' بتاتے ہیں ''جسے بیانیہ کی بھرپور وحدت نے بہت دلچسپ بنا دیا ہے۔'' معراج رعنا کے زاویۂ نگاہ سے اس میں ''عطافت و لطافت کے عناصر ایک دوسرے میں اس طرح مدغم ہیں کہ پوری فضا سحر انگیز ہوگئی ہے۔'' کہانی ''آن بان'' کے تعلق سے صبا اکرام لکھتے ہیں کہ ''اس افسانے میں جھوٹی انا اور رسم و رواج کے لیے اپنی اولادوں کی زندگیاں تباہ کردینے کی بات کی گئی ہے۔'' تو نورالحسنین کے مطابق ''مخصوص نظام زندگی اور بدلتی قدروں کے درمیان پھنسے ہوئے ایک معصوم جوڑے کی کہانی ہے۔'' محمود ہاشمی لکھتے ہیں کہ ''کھوکھلا پہیہ کا ایک بڑا معنیاتی پہلو یہ بھی ہے کہ ہماری زندگی میں بیشتر لوگ جب تک ناکامیوں سے دوچار رہتے ہیں، اس وقت تک وہ کفن چور کہلاتے ہیں اور جب انہیں کامرانی میسر آجاتی ہے تو معاشرے کے معتبر لوگوں میں ان کا شمار ہونے لگتا ہے۔'' 'نیم پلیٹ' کے تعلق سے ادیب سہیل کہتے ہیں کہ ''یہ طویل عمری کے خلا کی کہانی ہے۔'' جبکہ حامدی کاشمیری کے مطابق ''اپنے خالق کی تخلیقی قوتوں کا مظہر ہے۔ یہ افسانہ جامد حقیقت سے انقطاع کرکے اپنی ایک متحرک تخیلی دنیا وضع کرتا ہے۔'' حقانی القاسمی اسے ''اپنی ذات اور اپنے Trueother کی تلاش سے عبارت'' قرار دیتے ہیں۔ اسرار گاندھی کہتے ہیں کہ ''پورٹریٹ' میں ایسی بہت سی چھوٹی چھوٹی باتیں ہیں جو مل کر ایک دائرہ بناتی ہیں۔ اس دائرے میں انسانی زندگی کی کئی تصویریں روشن ہوجاتی ہیں۔'' انیس رفیع 'دھوئیں کے تار'، 'گلوب' اور 'شیشے کی کرچیں' کے توسط سے لکھتے ہیں کہ ''یہ تینوں افسانے مختلف عمروں کے مرد و زن کے جنسی و جذباتی رشتوں کو نئے تناظر میں دیکھنے کی کوشش ہے مگر ٹریٹمنٹ اور Content میں علاحدہ ہیں۔'' سیما صغیر طارق چھتاری کی کہانیوں کے فنی نظام کے تعلق سے لکھتی ہیں کہ ''ان کے فنی تفاعل میں کردار سازی سے زیادہ واقعات کی اہمیت ہے ...... ان کے یہاں فنتاسی (Fantasy) سے حقیقت کی طرف جانے کا عمل، تجرید سے تشکل تک پہنچنے کی

کوشش اور لا یعنیت کے بطن سے معنویت پیدا کرنے کی کاوش نظر آتی ہے---اسی لیے اُن کے افسانے ہم عصر زندگی کے افسانے ہیں جو حقیقت، علامت، رمزیت اور تجریدیت کی باہمی آمیزش سے ایسا بیانیہ خلق کرتے ہیں جو اپنے اظہار میں تہہ دار ہے۔''

اس پابندیٔ وقت والے مضمون میں کسی بھی افسانہ نگار کی تمام تخلیقات پر کی گئی تنقید کا ہر پہلو سے احاطہ کرنا ممکن نہں ہے۔ اس لیے طارق چھتاری کے محض ایک افسانے ''باغ کا دروازہ'' پر لکھے گئے تنقیدی مضامین کے تجزیاتی جائزے پر اکتفا کروں گا۔ دس صفحے کے اس افسانے کو کسی نے فنی ضابطوں سے دیکھا ہے تو کسی نے مخصوص زاویۂ نگاہ سے اس کا تجزیہ کیا ہے۔ صفدر امام قادری اس کی کلوز ریڈنگ کرتے ہوئے اسے خالص علامتی افسانہ قرار دیتے ہیں اور لکھتے ہیں کہ ''پہلی سطر سے لے کر آخر تک یہ علامتی فضا قائم رہتی ہے۔ علامتی اعتبار سے قصّے کی مکمل معنویت بھی ابھرتی ہے۔ باغ کو اگر ہم صرف باغ تصور کریں، تب بھی اس کے مفاہیم روشن ہو جاتے ہیں......'' یہ سچ ہے کہ اس کہانی کا اسلوب، زبان اور تکنیک داستانی ہے لیکن میرے خیال میں طارق چھتاری کا یہ افسانہ لوک کتھا کی روایت سے زیادہ قریب ہے۔ امتیاز احمد اس کہانی کو جدید نقطۂ نظر سے کھنگالتے ہوئے کہتے ہیں کہ ''باغ اس ملک کا استعارہ ہے اور یہ کہانی ہر شہر، ہر دیار اور ہر قریہ کی ہو سکتی ہے۔ ہر جگہ کچھ لوگ خیر کی علمبرداری کرتے ہیں اور کچھ شر کی۔ تفہیم کی پہلی سطح پر 'باغ کا دروازہ' کا دیو بھی عام زندگی میں رائج تصور ہی کی طرح شر کی نمائندگی کرتا ہے جبکہ عام زندگی میں رائج پری یا فرشتہ کی استعاراتی حیثیت کو فنکار نے شہزادہ کے کردار سے بدل دیا ہے اور ان دونوں کے تضاد اور تصادم سے پورے افسانے کی عمارت تعمیر کی ہے۔'' امتیاز احمد کی یہ بات دُرست کہ باغ ہمارے ملک ہندوستان کا استعارہ ہے۔ اس لیے کہ یہاں بسنے والوں میں مختلف ممالک، تہذیب اور زبانوں کے لوگ اس باغ کو سجانے، سنوارنے میں مصروف رہے ہیں خواہ وہ دراوڑ ہوں،

آرین ہوں، مسلمان ہوں یا انگریز--- مولا بخش اسیر اس کی ما بعد جدید قرأت کرتے ہیں اُن کے مطابق یہ افسانہ ''اساطیری متن کی ردِ تشکیل کی بلیغ کوشش کی مثال ہے۔'' مولا بخش کا یہ بھی کہنا ہے کہ طارق چھتاری نے اس بُنیادی قصہ کی ساخت میں موجودہ سماجی اور تہذیبی نیز تاریخی حالات کو ردِ تشکیل کے عمل سے گزارا ہے اور اس میں اضافہ نوروز سے بڑے ہی فطری انداز میں یہ کہلوا کر، کرایا ہے کہ'' آگے کا قصہ مجھے معلوم ہے۔'' اور اس طرح واحد غائب راویٔ جو مصنف ہی ہے اُس نے اپنے لیے آگے کی کہانی بیان کرنے کی گنجائش نکال لی ہے۔'' مولا بخش نے اس پہلو کی طرف بہت مناسب انداز میں ہماری توجہ مبذول کرائی ہے کہ افسانے میں راوی کبھی قصے کی باگ ڈور دادی جان کے ہاتھ میں دے دیتا ہے اور کبھی اپنے ہاتھ میں لے لیتا ہے۔ سکندر احمد نے تاریخی اور ثقافتی نقطۂ نظر سے اس کہانی کو بڑی باریک بینی سے دیکھا ہے اور اسے مخلوط کلچر کے لیے داخلے کا دروازہ قرار دیا ہے، ہندوستان کی علامت بتایا ہے۔ سکندر احمد کہتے ہیں کہ اس فریم بیانیہ کے اندر جو کہانی ہے اور جسے دادی اماں سُنا رہی ہیں اس میں بھی ایک باغ موجود ہے اور ایک باغ اس شہر میں موجود ہے جس میں نوروز اپنی دادی کے ساتھ رہتا ہے۔ پھر دادی کے قول کے مطابق ایسے باغ تمام شہروں میں موجود ہیں۔ حسین الحق نے اس افسانہ کو کچھ مختلف زاویے سے دیکھا ہے۔ ان کے مطابق کہانی کی واضح طور پر دو پرتیں ہیں۔ اوپری پرت داستانوی فضا سے مملو ہے جس میں دیو بھی ہے، شہزادی اور وہ غریب آدمی بھی جو اپنی صلاحیت اور قسمت کی یاوری سے شہزادہ بن گیا ہے۔ پھر دونوں نے باغ لگایا، اور وہ باغ کہیں اور نہیں اس افسانے کے راوی نوروز کے شہر ہی میں ہے۔ یہاں سے کہانی مسلم یونیورسٹی کی طرف رخ کرتی نظر آتی ہے۔

میرے اپنے نقطۂ نظر سے اگر ہم باغ کو ہندوستان کی علامت مانیں یا کسی مخصوص ادارے کی، دونوں صورتوں میں اس میں کچھ خرابیوں یا خامیوں کے آجانے

کی داستان بیان کی گئی ہے۔ اس افسانے میں مصنف نے سورتِ حال کو صرف پیش کر دینے پر اکتفا نہیں کیا ہے بلکہ داستانی روایت کا فائدہ اُٹھاتے ہوئے مسائل کے حل کی طرف بھی ہلکا سا اشارہ کیا ہے کہ اس گلوبلائزیشن کے دور میں تمام حد بندیاں ختم ہو چکی ہیں۔ عوام کو فوقیت اور قوتِ عمل کو اہمیت حاصل ہو گئی ہے لہٰذا اس برق رفتار زمانہ میں جمود کی حالت میں رہنا بھی تنزلی کی علامت ہے۔ اب تعمیرِ نو کے لیے ایسی نسل کو پروان چڑھایا جائے تو قلم کی طاقت اور اُس کے صحیح استعمال سے بخوبی واقف ہو۔

کچھ لوگ یہ کہہ رہے ہیں کہ معاصر فکشن پر تنقید نہیں لکھی جا رہی ہے لیکن یہ بات اس لیے غلط ثابت ہوتی ہے کہ جن کا کوئی افسانوی مجموعہ نہیں ہے یا جن کا محض ایک ہی افسانوی مجموعہ منظرِ عام پر آیا ہے، اُن پر ہر عمر کے نقاد نے لکھا ہے اور ایک ایک افسانے کو کئی کئی نقاد نے دقتِ نظر سے پرکھا ہے۔ اسی طرح دیگر افسانہ نگاروں کے افسانوں کا ناقدین جائزہ لے رہے ہیں تو پھر معاصر فکشن کی تنقید کے بارے میں منفی سوچ کیوں؟

ہر دور کی طرح اس دور میں بھی روایتی قسم کے افسانے لکھے جا رہے ہیں اور ایسے بھی جن میں اسلوب اور تکنیک کے تجربات ہیں۔ پُر تاثیر بھی اور تاثیر سے مُبرّا بھی۔ بآسانی سمجھ میں آ جانے والے بھی اور ذہنی مشق میں مبتلا کرنے والے بھی۔ یہی حال افسانوں پر لکھے گئے تنقیدی مضامین کا ہے۔ جس کثیر تعداد میں افسانے منظرِ عام پر آ رہے ہیں اُتنی ہی تعداد میں تنقیدی مضامین بھی لکھے جا رہے ہیں بس ضرورت انتخاب کی ہے۔ ایسا انتخاب جو بے باکانہ ہو، رورعایت کے بغیر ہو۔

ہمارے کچھ بزرگ نقاد موجودہ عہد کے افسانوں پر نظر ڈالتے ہیں تو اکثر یہ کہتے ہیں کہ ان دنوں افسانے تو بہت لکھے جا رہے ہیں لیکن وہ مولوی مدن والی بات نہیں۔ انھیں اچھے افسانوں کی تلاش میں خال خال ہی کامیابی ہوتی ہے۔ میں اس کو

غنیمت جانتا ہوں کہ بزرگوں کی اپنے چھوٹوں پر التفات کی یہ بھی ایک ادا ہے مگر جب آج کا نقاد بھی بغیر عرق ریزی کے مربیانہ اور مصلحانہ رویہ اختیار کرتا ہے تو تنقید کا قد بلند نہیں ہوتا ہے۔ بزرگ نقاد تو اپنے تنقیدی اصولوں کی کسوٹی پر پُرانے ادب کو پرکھتے چلے آئے ہیں اور اب اس کے عادی ہو چکے ہیں۔ اس لیے نیا افسانہ شائد اُن کے مزاج کے مطابق نہیں ہے۔ پرانی نسل کے کچھ حضرات اگر نئی نسل کے بارے میں اس طرح کا کوئی رویہ رکھتے ہیں تو یہ فطری عمل ہے کوئی انوکھی بات نہیں۔ ہماری ادبی تاریخ یہ بتائی ہے کہ کسی بھی عہد میں تخلیقی فنکار کی تخلیقات سے اُس زمانے کے سینئر دانشور اور نقاد مطمئن نظر نہیں آتے جیسے غالب کے دور میں ان سے عمر میں بڑے دانشور غالب کے کلام کی تمام خوبیوں کو پوری طرح سمجھنے سے قاصر رہے۔ فکشن میں پریم چند، منٹو، بیدی، قرۃ العین حیدر وغیرہ پر جو اہم مضامین ملتے ہیں وہ ان سے سینئر دانشوروں کے نہیں بلکہ اُن کے ہم عصر یا پھر بعد کے ناقدین کے ہیں---- لیکن اب اسے کیا کہا جائے کہ جب نئے نقاد بھی اس طرح کے جملے لکھنے کو کافی سمجھتے ہیں کہ ان کے ہم عصروں میں بہت کم کے ہاں اس چیز کا احساس ہوتا ہے، یا یہ کہ شعور کی رو کا استعمال ہوا ہے، انسانی نفسیات کا مطالعہ کیا ہے، فنّی طور پر چُست اور بھر پور افسانہ ہے---- ہے تو کیوں؟ کیسے؟ اس پر کوئی مدلل بحث نہیں۔ دلیل دینی ہوگی، ثبوت، حوالے پیش کرنے ہوں گے کہ افسانہ نگار نے تکنیک کے جو تجربے کیے ہیں وہ کون کون سے ہیں اور کیوں کر الگ ہیں۔ افسانہ جس معاشرہ کا احاطہ کر رہا ہے اس کے مطابق فضا، ماحول، کردار، زبان و بیان ہے کہ نہیں۔ دیگر متعلقہ امور سے افسانہ نگار کی کس حد تک واقفیت ہے اور اس نے آگہی یا وژن کو کس طرح پیش کیا ہے۔ لب و لہجہ پر کتنا قابو ہے۔ اگر کسی عام بات کو کہانی بنا دیا ہے تو کیسے اور اُس میں کہانی پن کس طرح داخل ہو گیا ہے۔ اس کا بھی خیال رکھنا ہوگا کہ مضمون کے آغاز میں کوئی حتمی رائے نہ ہو جس کے تابع قاری مضمون کو پڑھے کیونکہ طے شدہ رائے سے فنکار اور فن پارہ دونوں مشکوک اور تفہیم بے اعتبار ہو سکتی ہے۔

دراصل اس آپا دھاپی کے دور میں سہولت پسند نقاد کثیر تعداد میں لکھے جانے والے افسانوں کا انتخاب کرنے میں عُجلت سے کام لے رہے ہیں۔ جمِ غفیر میں تلاش کے لیے وقت درکار ہوتا ہے۔ کچھ عرصے کے بعد جو باقی رہ جاتا ہے اُس کا فیصلہ زمانہ خود کر لیتا ہے۔ اس لیے آج کی تنقید کمزور نہیں ہے لیکن انتخاب بہت مشکل ہے۔ ویسے یہ اعتراض بھی بڑی حد تک دُرست ہے کہ ہمارے کچھ بزرگ نقاد آج کے نئے افسانہ نگاروں کو نظر انداز کر رہے ہیں۔ غالباً ان کے ادب کو ہمدردی کے ساتھ نہیں پڑھتے، یا پہلے سے اپنی ایک رائے بنائے ہوئے ہیں۔ ایسی صورت میں نہ صرف معاصر فکشن تنقید اپنی ذمہ داری نبھا رہی ہے بلکہ Up to date ہے کہ وہ تخلیقات جو ابھی کتابی شکل میں نہیں آئی ہیں، محض رسالوں میں پڑھنے کو ملتی ہیں اُن پر بھی ہمارے عہد کے ناقدین اپنی رائے کا برملا اظہار کر رہے ہیں مثلاً ذہنِ جدید میں طارق چھتاری کے شائع ہونے والے ناول کے ایک باب ''چندا کی سرائے'' سے متعلق ذہنِ جدید کے ہی تازہ شمارہ منٹو نمبر میں ڈاکٹر اقبال حسین آزاد لکھتے ہیں:

> ''طارق چھتاری نے ایک لمبی خاموشی کے بعد ایک ایسی تحریر پیش کی ہے جس میں وہ اپنے آپ سے بہت آگے جاتے دکھائی دے رہے ہیں۔ قدم قدم پر ایک تراشیدہ پختگی اور ایک ماہرانہ فنکاری قاری کو اپنے سحر میں گرفتار کیے جاتی ہے۔ زبان میں ایک خاص قسم کا لوچ اور نزاکت ہے جو پہلے ان کی تحریروں میں نہیں تھی۔''

اس اقتباس سے یہ بھی تصدیق ہوتی ہے کہ ہمارے عہد کے تخلیقی فنکار مستقل اپنے فن کو نکھارنے میں کوشاں ہیں اور نقاد مختلف نقطۂ نظر سے فن پاروں کو پرکھتے ہوئے الگ الگ نتائج اخذ کر رہے ہیں۔

OOO

مصنف کی دوسری کتابیں

پریم چند ــــ ایک نقیب	پہلا ایڈیشن	۱۹۸۷ء
** **	ہندی ایڈیشن	۱۹۹۶ء
** **	دوسرا ایڈیشن	۱۹۹۹ء
اردو افسانہ ترقی پسند تحریک سے قبل	پہلا ایڈیشن	۱۹۹۱ء
** **	ترمیم شدہ ایڈیشن	۲۰۰۹ء
نثری داستانوں کا سفر		۱۹۹۵ء
اُردو فکشن: تنقید اور تجزیہ		۲۰۰۳ء
یگ پرورتک ــــ پریم چند (ہندی)		۲۰۰۹ء